859.0
L81

E. LOVINESCU

O P E R E

VI

Ediție îngrijită de
MARIA SIMIONESCU
și ALEXANDRU GEORGE
Note de ALEXANDRU GEORGE

10.426

SCRIITORI ROMÂNI
EDITURA MINERVA
București, 1988

SECȚIA
LITERATURA
București

PAGINI DE CRITICĂ. STUDII ŞI CRONICI

ÎN LOC DE PREFAȚĂ

Un întreg partid politic cerea acum vreo zece ani, mai ales prin glasul sonor al d-lui Delavrancea, „revizuirea conștiințelor".

Conștiințele se revizuiesc însă mai greu : constituțiile mai ușor.

Legile, ca orice lucru omenesc, sunt izvorîte din împrejurări. Ele n-au aspectul veșniciei. Ieșite din întretăierea atîtor factori vremelnici, ele răspund unor nevoi mărginite. Peste un număr de ani, împrejurările se schimbă ; legile au și ele aceeași soartă. Ca și frunzele pădurii ce se îngălbenesc și se scutură unele după altele, cînd sunt atinse de vreme, tot așa se veștejesc și roadele minței omului : *limba, morala, instituțiile...* Pornind dintr-un organism viu, mlădios, cu un început, cu o creștere și o descreștere, ele sunt niște organisme vii, înlăuntrul cărora se săvîrșesc toate fenomenele biologice : se nasc, se hrănesc și mor.

*

Conștiința literară e numai o părticică a întregei noastre conștiințe. În ea intră toate ideile literare adunate nu atît printr-o străduitoare alegere critică a minței, ci înrădăcinate pe încetul de alții la o vîrstă în care sufletul primește orice și păstrează totul. Dacă ar fi numai în conștient, n-ar fi primejdioase : ele ar da măsura ființei noastre morale și s-ar risipi la cea dintîi adiere a cuge-

tării critice. Au trecut însă în inconștient. Școala, ce poate atît de puțin asupra omului, izbutește să ne dea totuși o conștiință literară.

Cele mai multe dintre ideile noastre literare pornesc din cărțile de lectură, din antologiile copilăriei și din gura dascălilor prăfuiți ai provinciei. Nu credeam poate într-înșii ; în amintire îi vedem mărunți și ieșiți din rostul vremei ; nu le prețuiam poate luminile minței și ale gustului lor. Ei sunt însă și azi atotputernici. Nu numai morții trăiesc în noi, ci și dascălii noștri. Ne stăpînesc cu semințele lor împrăștiate în îndoiturile cele mai fragede și mai roditoare ale sufletelor. Sămînța aruncată și uitată răsare în mlădițe ce se înalță, fără să ne dăm seama. După un răstimp, ne aflăm în fața unei întregi vegetații, pe care o numim „conștiința literară". E o conștiință însă asupra căreia n-avem nici o răspundere, deoarece e pornită din germenul altora. Sufletul nostru nu i-a dat decît pămîntul tînăr și priincios.

Criticismul vine, desigur, mai tîrziu. E însă, cele mai adese, zadarnic. Nu se îndreaptă asupra ideilor cîștigate în trecut, ci asupra ideilor noi. Le cerne și le alege. Cele vechi rămîn totuși neatinse. Din această pricină conștiința noastră literară are o temelie inconștientă, peste care se altoiește abia mai tîrziu o adevărată conștiință. De o parte, avem deci un mare număr de idei primite pe de-a-ntregul, fără control și mistuire, de formule, de admirații nelegitime, de prejudecăți literare, cu o viață obscură, dar puternică ; iar pe de alta, adevărate convingeri cîștigate dintr-o strădanie proprie. Aceste convingeri noi răspund idealului nostru și se primenesc o dată cu evoluția noastră sufletească. Celelalte se tîrăsc însă ca niște plante acățătoare pe fundul conștiinței ; se anină și răzbesc la lumină ori de cîte ori ochiul harnic al criticei scapătă.

Iată pentru ce vedem adese răsărind din mijlocul ideilor moderne și cernute prejudecăți copilărești și idei necontrolate, izvorîte din inconștient, după cum tot de acolo pornește și semnul grăbit al crucei, pe care-l face omul de știință la scăpărarea unui trăsnet...

*

Suntem deci într-o largă măsură robii cărților și ai dascălilor copilăriei. De la ei am rămas cu multe păreri literare, unele bune sau îndoielnice, altele rele. Cîteva erau nemerite atunci, dar nu mai sunt acum. Și în literatură valorile se schimbă.

Cu toții am rostit cu înflăcărare *Latina gintă*, fermecați de legenda ei de aur, în care ni se arătau poeții lumei întregi venind ca magii răsăritului să se închine lui Alecsandri cu aur, smirnă și tămîie. Prin noi trecea fiorul mîndriei naționale... Am cîntat *Deșteaptă-te, române*, în convingerea că e cea mai frumoasă poezie patriotică. Ne-am închinat înaintea prozei lui Odobescu, am psalmodiat cupletele *Cîntărei României*, am recitat la toate serbările școlare *La icoană* a d-lui A. Vlahuță, ne-am înjghebat un mic avut de idei fixe asupra lui Eminescu, Coșbuc, Caragiale. Idei tiranice, ce ne stăpînesc și azi.

Cei mai mulți dintre noi nu se mai întorc îndărăt. E o tendință a firei de a merge înainte. Unii rămîn cu ortografia pe care au învățat-o în copilărie. Răposatul Haret era ministru al Instrucției Publice și scria *„d-sélle"* — pentru *„domniei-sale"*. Reformase întregul învățămînt. Rămăsese însă cu ortografia dascălului din școala primară ! Acest modest învățător trăia în fiecare slovă a marelui reformator...

Tot așa trăiesc în părerile noastre literare dascălii de odinioară. Unii dintre ei ne dădeau ca subiect de compoziție „descrierea unui naufragiu pe mare". Noi nu văzusem însă nici marea. În literatură ne împărtășeau noțiuni ce treceau peste înțelegerea noastră. Le primeam pe nemistuite. Azi întocmesc poate partea cea mai trainică a conștiinței noastre literare. Sunt „fapte" cîștigate de care nu ne putem atinge — cu atît mai nediscutabile, cu cît nu le-am discutat niciodată. Nici chiar atunci cînd le-am primit.

*

E vremea unei revizuiri.

O fac pentru mine : cel ce declamam odinioară la serbări *Latina gintă* și *La icoană*. Voi împărtăși-o însă și altora. S-ar putea întîmpla să fie de folos vreunui cititor

cu răgazuri multe, care ar voi să se întoarcă îndărăt, primindu-şi părerile culese în copilărie, pe cînd ciripea :

Mult e dulce şi frumoasă
Limba ce vorbim...

Se va zice poate :

— Impietate !

Nu, nici o impietate. Am destul simţ istoric. Cunosc legătura dintre literatură şi vreme. Dar tocmai pentru că lucrurile omeneşti sunt legate de vreme, să facem ca şi ideile noastre de azi să răspundă perilor noştri cărunţi, şi nu buclelor blonde ale copilăriei.

Voi începe deci această „revizuire" cu simţul relativităţilor omeneşti, şi la întîmplare, fără vreun plan hotărît. La urmă numai însemnările acestea se vor putea orîndui într-o legătură mai strînsă. Pînă atunci, să ne lăsăm în voia cărţilor ce se deschid singure şi a foilor albe ce ne ispitesc felurit şi schimbător.

*

Trăim însă în timpuri neasemuit de rare... Părăsind seninătăţile artei, literatura noastră ar fi trebuit să joace şi un rol naţional. În clipa unică prin care trecem, scriitorii ar fi trebuit să aibă un cuvînt hotărîtor în destinele neamului. Războiul n-a fost însă pînă acum decît o mare piatră de încercare a caracterelor...

Părăsind literatura, n-am socotit de prisos de a întreprinde deci şi o „revizuire morală" a cîtorva dintre scriitorii ce au luat o atitudine în această tragedie ce începe să se îndepărteze înainte de a ne fi spus cuvîntul ca popor ce are de realizat un ideal...

„FILOZOFIA" LUI EMINESCU

Eminescu e privit de toţi ca un poet „filozof". I se cercetează „filozofia" în studii amănunţite. Nelimpezimea cîtorva poezii e pusă pe seama adîncimei cugetării lui. Sub unele pene mai măreţe lunecă adesea chiar şi epitetul de „împărat al cugetării româneşti". Oricum, e „cugetătorul" atît de aşteptat în evoluţia poeziei noastre. De la Bolintineanu şi Alecsandri şi, trecînd peste Alexandrescu, poezia îşi găseşte, în sfîrşit, în Eminescu cea mai nobilă şi mai intelectuală întrupare. Semnul vremei e *cugetarea.* Aruncată în formele poetice vechi, ea le creşte şi le revarsă. Alexandrescu era un meditativ ; Eminescu e un cugetător. Prin el s-a intelectualizat lirismul nostru. De aici şi însemnătatea lui.

*

Lucruri ştiute şi primite de toţi. E totuşi la mjloc o nelămurire de cuvinte.

„Cugetător" se numeşte omul care, prin jocul funcţiunilor superioare ale minţei, ca abstracţiunea, generalizarea, judecata şi raţionarea, izbuteşte să stabilească raporturi noi, fie chiar şi între elemente de cunoştinţă vechi. În acest înţeles e cugetătorul în ştiinţă, în filozofie, în sociologie, în istorie, sau în orice ramură de cercetare omenească...

Nu însă și în poezie.

Am plecat de la Eminescu. Să facem dovada cu Eminescu.

În ce stă anume noutatea cugetării poetului nostru? Care sunt raporturile noi sau adevărul nou rostit de dînsul? Spre ce sistem temeinic clădit s-a îndreptat jocul superior al funcțiunilor lui sufletești? Filozofia lui Eminescu?

Iat-o:

A fi? Nebunie și tristă și goală;
Urechea te minte și ochiul te-nșală.
Ce-un secol ne zice, ceilalți o dezic.
Decît un vis sarbăd, mai bine nimic.
(Mortua est!)

O, moartea-i un chaos, o mare de stele,
Cînd viața-i un basmu pustiu și urît.
O, moartea-i un secol de sori înflorit
Cînd viața-i un basmu pustiu și urît.
(Mortua est!)

Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi...: orice-ai spune,
Peste toate o lopată de țărînă se depune.
(Satira I)

Se pare cum că alte valuri
Cobor mereu pe-același vad,
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleași frunze cad.
(Cu mine zilele-ți adaogi)

Deci cum voiești tu poți urma cărarea.
Fii bun și mare, ori pătat de crime,
Același praf, aceeași adîncime,
Iar moștenirea ta și-a tot: uitarea.
[Oricîte stele...]

*

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate;
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul trece;
De te-ndeamnă, de te cheamă
Tu rămîi la toate rece.
(Glossă)

Versuri frumoase și neuitate, în care poetul cîntă tristețea vieții, zădărnicia lucrurilor omenești, curgerea grăbită a vremei și spulberarea din urmă.

Dar unde e noutatea gîndirei? Întru cît intelectualitatea lui se ridică peste intelectualitatea obișnuită?

Cu șase sute de ani înainte de Christos, poetul Mimnermos în Colofon cînta:

„Ca și frunzele răsărite în anotimpul înflorit al primăverii sub razele zămislitoare ale soarelui, ne bucurăm numai o clipă fugară de floarea tinereții, pedepsiți de zei de a nu cunoaște *nici ce e binele, nici ce e răul;* negrele ursite ne împresoară, aducînd bătrînețea și moartea. Rodul tinereții e trecător: dăinuiește cît strălucirea soarelui. Trecînd dincolo, viața e mai rea decît moartea."

Iar Theorgnis:

„Ar fi fost mai bine pentru om să nu se fi născut și să nu fi văzut razele soarelui; iar dacă s-a născut, să treacă repede porțile Hadesului și să stea culcat sub o movilă de țărînă".

Lucruri veșnice, rostite de poeții tuturor timpurilor.

Filozofia lui Eminescu nu e deci nouă. Au avut-o mulți alții înaintea lui. La noi a avut-o, de pildă, și Nicoleanu, fără să mai amintesc de miile de oameni ce n-au tălmăcit-o într-o încercare artistică. O numim „filozofie" nu pentru că ar fi construcția temeinică a unui sistem, ci pentru că numim filozofie orice atitudine hotărîtă dinaintea vieții și a lumei. Filozofia lui Eminescu nu e departe de fatalismul țăranului român.

Schopenhauer i-a dat, ce e dreptul, un fundament intelectual, pe care Eminescu l-a cunoscut, ca oricare alt

cetitor al lui Schopenhauer. Putea însă să nu-l cunoască. Filozofia versurilor lui pornește din regiunea sentimentală a sufletului.

*

Poezia întreagă pleacă, de altfel, numai din această regiune. Obîrșia ei e și în simțire, ce nu se preface deloc sau foarte anevoie. Înaintea naturei, de pildă, poeții vechi aveau cam aceleași sentimente ca și poeții noi. Imnurile vedice sunt mai puternice decît lirismul panteistic al Contesei de Noailles. „Strigătele nemuritoare" ale poeților veacului al XIX-lea se găsesc, după cum am văzut, și în liricii greci din veacul al VI-lea înainte de Christos. Simțirea nu piere, și aproape nu se preface. Știința se clădește pe încetul ; fiecare generație aduce cîte o piatră. Numai poezia e veșnică. Ea nu cunoaște dintele timpului, decît doar în elementul fugar al limbei. Fondul rămîne același. Uneori chiar poeții vechi ne par mai tineri, atît prin simțirea lor fragedă și ușor de zguduit în fața naturei, cît și prin plasticitatea neștirbită a cuvintelor spontane.

„Intelectualizarea" poeziei nu e deci decît un prilej de versificație pentru acei scriitori care, neavînd inspirație, au totuși lecturi.

*

Întreaga filozofie a lui Eminescu se poate închide în această simplă cugetare : „Viața e o nefericire. Moartea, o fericire". Nu e nici nouă, nici adîncă. Am rostit-o cu toții într-o clipă de deznădejde, fără a fi prin aceasta *cugetători.* De fapt, nici nu credeam în ea. Numai la unii era și o realitate sufletească. Comparația lui Stendhal se poate întrebuința și aici. Aruncînd o mlădiță de copac în unele mine din Salzburg, peste cîteva zile găsim în locul ei o mlădiță de sare cristalizată. Astfel se strîng și sentimentele mărunte în jurul unui sentiment însemnat. Într-o idee, pesimismul devine un sentiment adînc, sau chiar o axă sufletească. Sunt deci mai multe trepte. La unii, e o constatare fugară, repede uitată, la alții, un sentiment caracteristic ; și, în sfîrșit, la cîțiva, o sentimentalitate puternică și statornică, ridicată pînă la o anumită atitudine în fața existenței. Fiecare din noi am zis cîndva „viața e un rău" ; puțini am simțit-o în adevăr ; și mai puțini am prefăcut-o în pîrghia centrală a sufletului, în jurul căreia se cristalizează întreaga noastră ființă morală.

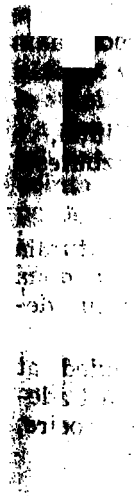
În poezie, a ajunge la o unitate sufletească atît de puternică înseamnă a avea o „filozofie", cu care, de altfel, cugetarea nu are aproape nici o legătură. Dimpotrivă, pornind de la un element de cugetare foarte simplă și comun, pesimismul se preface la început într-un sentiment și abia apoi într-o sentimentalitate copleșitoare și uneori chiar bolnăvicioasă. Așa e, de pildă, pesimismul lui Leopardi și Eminescu.

Filozofia lui nu e popasul din urmă al unei mari încordări intelectuale și nu are nici o întretăiere cu adevărata speculație filozofică.

Cugetarea lui Eminescu nu trece peste măsura celui mai mijlociu dintre cititorii lui. Nici chiar peste filozofia fatalistă a „pletosului țăran de la Rucăr"... Căci filozofia unui poet nu stă în strădania cugetării, ci în adîncimea simțirii.

Ca și eroul lui Barbey d'Aurevilly, orice poet trebuie să poată spune, punîndu-și mîna pe frunte :

— Și aici tot inimă e.



DOCTRINA „SĂMĂNĂTORULUI"

După doctrina lui Auguste Comte, omenirea a străbătut în felul ei de a cugeta trei vîrste bine hotărîte : *vîrsta teologică,* a închegării tuturor religiunilor și concepțiunilor de lume, din care e înlăturat principiul succesiunei nestrămutate a fenomenelor. Omul își închipuia că orice fenomen e un act nemijlocit al unei ființe nevăzute, ce i se părea un zeu. Astfel porniră fetișismul și politeismul. Cînd, prin generalizare, forțele se reduseră la una singură, veni și monoteismul.

În *vîrsta metafizică,* băgînd de seamă statornicia fenomenelor, omul nu mai crezu în puteri cerești. El le înlocui cu niște puteri ascunse, nu în altă lume, ci printre noi, într-o regiune încă nepătrunsă. De aici credința în principiul vital, în finalitatea naturii și în alte entități metafizice.

Tîrziu de tot sosi și *vîrsta pozitivă,* sau a științei, ce se silește să afle legile succesiunei fenomenelor. Izbutește să le prevadă și uneori se și slujește de dînsele.

În orice ramură de activitate intelectuală și culturală a omenirii civilizate, găsim un proces mărginit la două faze sau vîrste : la vîrsta *rațională* și la vîrsta cu adevărat *pozitivistă* sau științifică...

Nu mai sunt fetișe. În piatra de care m-am împiedicat nu stă un zeu ascuns și vrăjmaș, pe care trebuie să-l ademenesc prin farmece. Cînd mi se întîmplă o nenorocire,

n-o leg de clipa de dinaintea ei ; nu stabilesc o legătură de cauzalitate numai pe temeiul succesiunei în timp.

Nu mai sunt nici zei nenumărați. Mînia mării dezlănțuite nu e mînia unei divinități nemulțumite. Brațul vînjos al lui Zeus nu mai aruncă trăsnete deasupra muritorilor neascultători. Hefaistos nu lovește cu ciocanele în măruntaiele pămîntului...

Dacă însă puterile naturii nu sunt libera funcțiune a unor zei de sine stătători, înzestrați cu înțelegere și cu voință — în deosebire de concepția panteistică — mai e oare o divinitate, una singură, din ale cărei mîini dibace ar fi ieșit cosmosul acesta atît de bine orînduit ?

Poate da ; poate nu...

În conștiința noastră parcă s-ar zbate un Dumnezeu înlănțuit... Ascultînd bine, parcă am auzi șoapte de dincolo... Privind în jurul nostru, parcă n-am putea înțelege universul fără o putere creatoare așezată deasupra noastră.

Parcă. Bănuieli azi, poate adevăruri mîine. Știința însă nu cunoaște bănuielile ; ea nu se oprește decît la lucrurile ce sunt cu siguranță. Ea nu e decît înșirarea metodică a faptelor și stabilirea legăturilor dintre dînsele. Dumnezeu nu e însă un fapt.

Dar dacă Dumnezeu nu e nici piatra de care m-am împiedecat, nici Zeus Nefelegeritul, „împrăștietorul de nouri", nici un fapt științific : de ce n-aș fi chiar eu ? Nu mai sunt robul puterilor naturii. Nu mi-e frică de trăsnet. Mă pot apăra și împotriva morții ; îmi vînd scump viața. E drept că n-am ajuns să înfrînez toate forțele oarbe ; să le stăpînesc și să le îmblînzesc ca pe niște fiare sălbatice... Va veni însă vremea... Iar dacă natura îmi scapă uneori, tot ce e putere omenească nu e numai în slujba, ci și în voința mea. Omul e o mare divinitate creatoare : a creat pe de-a-ntregul o limbă, apoi o întreagă cultură și ideologie : basme, legende, literatură, știință, artă. Trăind la un loc cu alții, a alcătuit vaste comunități. Un stat e un Leviathan biblic cu mii de organe, cu mii de funcțiuni și, mai înainte de toate, cu o atmosferă pe care trebuie s-o respire pentru a putea trăi. Eu i-am creat-o, dîndu-i o morală, înzestrîndu-l cu obiceiuri și rostind poporului

Biblioteca Fac. de Ist. și Fil. Cluj
SECȚIA
LITERATURĂ
București

legi pentru bunul mers dinăuntru, și tuturor popoarelor, alte legi pentru progresul lor armonic în legăturile din afară...

Dar dacă le pot face toate acestea, nu sunt oare eu adevăratul Dumnezeu ?

Aproape un Dumnezeu...

Nu ești încă în încăperea științei pozitive ; stai în antecameră. Ești un *rațional*ist... Ai înlocuit credința în puterile naturii sau într-o divinitate din afară prin credința în puterile nemărginite ale rațiunei omenești. Ai făcut din om un Dumnezeu, în arbitriul căruia stă tot ce intră în lumea morală. Poți schimba rînduirea popoarelor : ajunge să faci legi ; poți schimba idealitatea unui neam : ajunge să faci cărți. O limbă se poate desfigura prin porunca unei Academii ; o religie se poate înlocui după nevoile de stat. Deasupra valurilor zbuciumate ale vieței omenești stă neclintit ochiul cuminte al rațiunei...

De la ea pleacă totul...

De la ea pleacă și rătăcirea unui veac întreg. E veacul al XVIII-lea, al filozofilor francezi, al făuritorilor de sisteme raționaliste, al ideologilor ce credeau că societățile omenești au la temelie „un contract social", al legiuitorilor care așterneau pe hîrtie la Paris o constituție pentru... republica Poloniei, al fanaticilor ce înlocuiau religia creștină prin cultul „Rațiunei", plimbată sub înfățișarea unei femei pe stradele Parisului...

La noi, rătăcirile altora vin cu cel puțin jumătate de veac mai tîrziu.

Filozofie n-am prea făcut : nu puteam deci greși. Ne-a fost dat însă să ne zbatem în probleme de limbă. Și atunci avurăm și noi raționaliștii noștri. Ardelenii se repeziră asupra bietei noastre limbi, în numele rațiunei suverane, tăind, înlocuind, izgonind cuvinte, aruncînd din nou graiul în tipare fantastice, pentru a-l scoate apoi în forme noi, mai „raționale"... Gramaticele, dicționarele cele mai lipsite de bun-simț cu putință făcură nefericirea atîtor generații. Pînă mai acum cîțiva ani. Academia își mai credea încă menirea de a legifera în ale limbei... Pe dealul Mitropoliei se legifera în același chip. Țara noastră fu înzestrată cu cele mai „raționale" legi. N-aveau însă viață, nu erau ieșite din nevoi reale. Era firesc deci să rămînă pe hîrtie...

În neînsemnata noastră activitate critică, același cult al „rațiunei"...

Chiar d. Gherea, care s-a încercat cel dintîi să dea un temei științific criticei, lunecă apoi la un apostolat literar, propovăduind anumite idealuri sociale. Unde mai e „femeia cetățeană" ?, unde e cîntarea umanității viitoare ? Ca și cum n-ar fi fost. Nici un cîntăreț nu le-a slăvit. Criticul uitase că menirea lui nu era să propovăduiască în literatură idealuri sociale, ci să vină în urma ei, culegînd, alegînd, lămurind... Căci a sosit, cred, vremea ca și critica noastră să intre pe calea adevăratei *pozitivări*.

...Dar de ce m-am gîndit oare la lucrurile aceste înainte de a fi deschis volumul d-lui N. Iorga *O luptă literară* ?

*

Era să privesc pe d. Iorga drept un „reformator", dacă i-aș fi citit volumul. Îmi închipuiam cunoscută mișcarea *Sămănătorului*. Nu sunt mulți ani de atunci. Abia i s-a potolit larma. În provincie chiar își supraviețuiește. Îl citisem odinioară cu statornicie. Scrisesem și două volume în legătură cu mișcarea lui : neînsemnat adaos la o bogată literatură ieșită din brazda rodnică a acestui harnic sămănător. Pretutindeni se vorbea de „țărănism" și de „opincărism" ca de lucruri vii. Unii, cu înflăcărare apostolică ori cu duioșie ; alții, cu dușmănie ; cîțiva, cu neîncredere îngăduitoare.

Unde mai e astăzi „țărănismul" ? Nu literatura. Literatura nu se înalță ca zidul Tebei la cîntecul lui Amfion. Nu se ridică niciodată la glasul unui critic. Raționalismul e un fetiș modern. E un nor aristofanic ; o idee nelămurită, ce împînzește mintea. La alții, e și un mijloc viclean de trai. „Iată norii cerului, spunea Socrate lui Strepsiade, zeii mari ai celor leneși. Lor le datorăm tot, noi sofiștii : idei, cuvinte, finețe, flecăreală, minciună, isteține. Ei hrănesc pe o mulțime de șarlatani, de ghicitori, de doctori ce-

lebri, de nătîngi pieptănați ce-și împodobesc degetele cu inele pînă la unghii și de vorbăreți pierduți în gol, ce învîrtesc cu ușurință versul ditirambic, leneși pe cari norii îi hrănesc pentru că-i cîntă..."

Nu bănuiesc, firește, reaua-credință a nimănui, ci numai o credință rea : din pietrele aruncate de critici nu răsar oamenii lui Deucalion. Țărănismul ar fi putut ieși din împrejurările de viață ale poporului nostru în genere, și ale scriitorilor îndeosebi. Atît. Încolo, nimic ; sunt străduințl frumoase, dar zadarnice ; discuții academice, dar nerodnice. Și tocmai la aceste discuții de acum 10 ani mă gîndesc. Unde sunt ? Unde sunt articolele doctrinare ale unora, anatema altora, nervozitatea tuturor ? Nicăieri... Adîncă zădărnicie omenească ! Au îngrășat țarina literaturei românești.

Îmi închipuiam totuși că le voi găsi în cartea d-lui N. Iorga, ca într-un mauzoleu al țărănismului. Amarnică înșelare !... Citind-o, am crede că d. Iorga n-a fost un reformator. Nici un raționalist. N-a dat vreo îndrumare nouă literaturii noastre ; n-a scris nici un articol de doctrină. Nicăieri nu vom găsi țărănismul. Nu cuvîntul, născocit de alții, ci noțiunea. Nicăieri, povața că literatura trebuie să se mărginească numai la viața de la țară și că tot ce e altceva e rău. Nicăieri, o îngrădire încăpățînată.

Rămînem nedumeriți... Ne-a trecut oare peste ochi vreun zeu șăgalnic un balsam ? Ne aflăm totuși dinaintea acelorași pagini. Nimic schimbat. Odinioară ne păreau însă altfel. Magie a cuvintelor ! Sonoritățile lor trezeau în noi alte vibrații, alte sentimente. Acum cad fără răsunet în urechea noastră : lucruri cuminți, lucruri obișnuite, lucruri de toate zilele. Nu ne înverșunează. Le citim :

...c-un rece ochi de mort.

Ne-a răcit și pe noi vremea. S-au răcit însă și ele. Au pierdut cea mai mare parte din suflarea vieții. Căci, de fapt țărănismul *Sămănătorului* nu putea fi numai o închipuire a minței noastre. Era undeva. Era în pulberea notițelor *Sămănătorului,* în atitudinea lui tăcută, în sentimente, într-o bună parte din literatura publicată, fără valoare literară, în tăgăduiri înverșunate, ce nu plecau, firește, de la

un principiu doctrinar, deși erau expresia lui nemărturisită, în atîtea *imponderabilia* ce dau adevărată viață cuvintelor, rotunjime gesturilor și plenitudine activității vii a unui om. Toate aceste s-au dus. Pe alocuri mai tresar încă : le vom vedea poate. Încolo, venerabile moaște închise în solemnitatea unei cărți.

Să deschidem această raclă de moaște, pe care d. Iorga o numește : *O luptă literară.* Lupta a fost, dar nu mai e ; literară n-a fost niciodată. E o greșală de cuvinte. E drept că s-a încercat să fie. Literatura a rămas în paginile revistei și în atitudinea ei critică, trezind, de altfel, polemica vremei. Acum însă s-a scuturat. În moaștele cărții a rămas cu totul altceva. Nu mai e o luptă *literară,* ci *culturală.* Iată adevărul. Schimbînd un singur cuvînt, culegerea de articole a d-lui Iorga își definește și rostul și însemnătatea. Privită astfel, nu poate fi o activitate mai sănătoasă și mai fericită decît munca acestui bărbat neostenit.

Într-un discurs din 3 decembrie 1904, d. Titu Maiorescu spunea : „Suntem convinși că numai prin cea mai rodnică muncă națională, prin dezvoltarea caracterului nostru etnic, în limbă, în literatură, în muncă fizică, în costum, în istorie, în forma de stat trebuie să meargă înainte țara aceasta".

Și d. Iorga adaogă : Acesta e și crezul meu.

Cine e însă omul cu mintea limpede care să nu creadă tot așa ? Cine tăgăduiește că nu vom face niciodată nimic de seamă decît în linia etnicității ? Că trebuie să ne răscumpărăm dreptul la viață prin înjghebarea unei adevărate culturi naționale ? Că trebuie să încurajăm cele mai mărunte vădiri ale acestei culturi, fie în literatură populară, fie în muzică, fie chiar în zugrăvirea unor oale cu motive țărănești ? Cine se mai îndoiește că trebuie să pășim înainte în albia tradiției noastre, în deplina armonizare a însușirilor rasei noastre ?

Nimeni. Crezul d-lui Iorga e cel adevărat și sănătos. Cîtă vreme însă o idee n-a ajuns o mare forță motorie, nu are nici o însemnătate. E o părere nevinovată, oricare ar fi ea. În slujba ei trebuie să pui și un temperament. Și

d. Iorga l-a pus cu prisosință. D. Iorga e una din cele mai mari forțe motorii ale neamului nostru. Cu o țintă sănătoasă și cu o pasiune atît de aprigă, activitatea d-sale culturală nu putea fi decît binecuvîntată. Și, în adevăr, astfel și răsare din paginile pasionate ale acestei cărți. Nimic nu i se pare prea jos de îndemnul, de vorba bună, de dojana d-sale amară : o expoziție de veșminte românești sau niște rapoarte de prefecți, monografia unei comune rurale sau un volum al d-lui Sadoveanu, chestia țărănească sau catedrala din Sibiu, rolul cultural al Academiei Române sau școalele călugărițelor catolice, restaurarea vechilor monumente sau criza universitară, literatura macedoneană sau împrejurările politice ale Ardealului...

Tot ce e manifestare culturală românească îl atrage, însuflețindu-l de o pasiune, uneori nedreaptă și dușmănoasă, totdeauna însă nobilă și cu bune intenții.

O activitate culturală se poate desfășura în mai multe feluri.

Uneori, prin fapta tăcută și stăruitoare în vederea unui țel de o mare realitate sufletească : activitatea, de pildă, a lui Spiru C. Haret. Haret avea însă de partea lui și puterea de a legifera. Legiferarea e însă lucrul cel mai neînsemnat : legile trebuiesc scoborîte în moravuri.

Alteori, prin cuvîntul învăpăiat, sîngeros, nedrept poate în înțelesul lui strîmt, dar luminat de un adevăr mai mare : activitatea, de pildă, a d-lui N. Iorga. Fiecare cu firea lui. Haret era un realist tăcut ; d. Iorga, un înflăcărat profet mesianic. Cel dintîi ne-a dat școli, țintind să micșoreze analfabetismul ; cel de al doilea a zguduit masele de cititori, îndemnîndu-le spre o cultură națională.

Neavînd la îndemînă legea și o fire cumpătată, d. Iorga s-a slujit de cuvînt ca de o forță balistică. L-a aruncat cu o patimă apostolică. Pornind dintr-o încordată convingere sufletească, el a nimerit adesea drept. Uneori a trecut însă dincolo.

Iată, de pildă, ce scrie d. Iorga în *Cultura națională și surogatele ei :*

„Cuvintele : «cultură națională» au darul de a speria pe multă lume. Unii văd în ele un fel de ofensă personală, o amintire neplăcută a unei recente origini transdanubiene... Dar sînt oameni cari, fără să aibă rațiuni care se țin de etnografie, privesc cu dușmănie, cu îngrijorare, orice îndemn către o literatură, o artă, o cultură românească."

Aș vrea să văd și eu un om *dușmănind* cultura națională ! Nu există și nici n-a existat vreodată. E ceva mai rău : sunt oameni nepăsători față de cultura națională. E drept că dușmănia se poate converti uneori mai lesne într-un principiu activ decît nepăsarea. D. Iorga trebuia să se oprească însă la ea. Să nu caute și „dușmănia". Cuvîntul a trecut dincolo.

În alt loc, d. Iorga propune ca și în Rusia :

„Taxe pe cărți de literatură (nu de știință) străine, taxe pe ziarele străine — ca în Austria — taxe pe trupele străine, cărora se cuvine a li se arăta de la Teatrul Național drumul care duce la Teatrul Maican și la Teatrul Jignița. Și, în sfîrșit, nerecunoașterea absolută a diplomelor de învățătură străine, căci avem profesori, avem școli cari ne costă o groază de bani și care nu sunt făcute numai pentru mitocani și săraci."

Suntem porniți a vedea în aceste rînduri o glumă. Sinistră glumă ! D. Iorga a fost, de altminteri, pedepsit la timp : între oamenii cumpăniți și d-sa s-a săpat de atunci o adîncă prăpastie de neîncredere. Cu ce era însă vinovată cauza culturii naționale pentru a fi atît de pedepsită ?

*

Trecînd acum la literatură, activitatea *Sămănătorului* e întemeiată pe o confuzie : formele culturii nu sunt cu necesitate și formele artei. Cultura și arta pot fi uneori același lucru. Nu însă totdeauna. Sfera culturii e mult mai largă. Arta e oricînd o formă a culturei ; cultura îmbracă numai rar formele artei. *Sămănătorul* nostru a sămănat cuvinte și îndemnuri bune. Și-a închipuit însă că seamănă și frumuseți. De aici pornește slăbiciunea activității lui literare.

Confuzia e de altfel veche. Înainte de 1870 aveam amestecul patriotismului în literatură. Patriotismul în sine e un lucru frumos și înălțător. Amestecat în artă,

e primejdios. Şi tocmai spre despărţirea acestor noţiuni s-a îndreptat activitatea d-lui Maiorescu şi a „Junimei". Istoria îşi are însă jocurile ei tainice, mergînd spre *corsi* şi *ricorsi*, după cum spunea Vico. Locul patriotismului l-a luat *cultura naţională*, o idee mult mai modernă şi mai rodnică, dar tot atît de greşită. În ceea ce priveşte literatura, activitatea *Sămănătorului* este deci un *ricorso*. Pe româneşte : un pas îndărăt.

În cartea d-lui Iorga nu găsim articole de doctrină. Ţărănismul nu a îmbrăcat forma teoriei. Trebuie s-o recunoaştem. Literatură deci puţină într-un volum cu titlul : *O luptă literară*. Şi cîtă e — e pătrunsă numai de dragoste de ţarină şi de neamul românesc. Din nefericire, atît nu ajunge pentru critica literară.

Astfel, de pildă, d. Iorga scrie :

„Domnului Zamfirescu i-a rămas cu totul necunoscută schimbarea nouă care s-a făcut de vreo zece ani încoace, iubirea fanatică pentru neam şi ţară, în realitatea, în trecutul şi idealele lor... Tot aşa din descoperirea caracterului dumnezeiesc de blînd şi bun al naturii ce ne înfăşură... *Şi, în sfîrşit, din dragostea, adevărată şi arătată prin japte, pentru fratele ţeran, pentru fratele mai mare, pentru «badea», spre sărăcia şi neştiinţa căruia ne coborîm, apropiind de buzele lui arse păharul de aur cu băutura fermecătoare, de întinerire a sfintei culturi.* Acestea toate le-a auzit domnul Duiliu Zamfirescu, dar n-a putut să le simtă pe deplin. Şi de aceea producţia domniei sale literară... ne lasă reci, ni par artificiale."

E, în adevăr, caracteristic !

Nu ştiu dacă d. Duiliu Zamfirescu cunoştea dragostea *Sămănătorului* pentru fratele nostru mai mare, pentru „badea" de la ţară. Ştiu însă că d. Duiliu Zamfirescu e e un romancier de seamă şi unul din cei mai aleşi artişti ai cuvîntului. Sărăcia fratelui mai mare şi paharul de aur interesează cultura, şi nu literatura unei ţări. Confuzia e vădită.

Dragostea d-lui Iorga merge aiurea : merge spre d. Vasile Pop ! E de necrezut cum şi-a mai publicat în volum articolele despre d. Pop. „Nici domnul Vasile Pop, scrie d. Iorga, nu e un lustruitor fără odihnă al lucrurilor ce de la sine apar lustruite ; şcoala producţiei chinuite, tulburate de autocritica exagerată..."

Aceasta înseamnă a face o calitate dintr-un defect. Apoi :

„Domnului Vasile Pop îi plac «cei mici», deci cei mulţi şi, dacă te uiţi bine, cei buni, cei naivi, cei curaţi... Domnul Vasile Pop nu descrie, ci, ca maestrul său Caragiale, lasă să se înţeleagă, atinge numai... Acest scriitor trage cu urechea la mişcările ascunse ale inimii..." El nu scrie, „ca Prosper Mérimée, ca I. L. Caragiale, opere de artă îngrijit săpate într-o marmură frumoasă şi rece. Domnul Vasile Pop e un sentimental !"

Ajunge. Nu voi înnădi nimic în josul acestor rînduri.

A lăuda pe nedrept e totuşi numai o greşeală. A tăgădui însă cu înverşunare meritul cuiva, atunci cînd izbucneşte biruitor şi luminos, e o crimă. Şi peste întregul volum stă ca o mare pată de sînge articolul *Cu privire la drama „Manasse"*.

„Autorul, scrie d. Iorga, a zis acestei scrieri «dramă» fără să creadă, poate, că ea va ajunge să se reprezinte. În adevăr, tipurile dramatice lipsesc cu totul (ce enormitate !), afară de cel al lui Şor, care e de curată — nu comedie, ci farsă. Ce e Manasse ? Un habotnic care vrea să-şi mărite fata cu un evreu, fie şi cel mai mare mişel, fie şi spre nenorocirea ei, şi care nu e trăsnit de moarte cînd aude că Lelia a fugit cu Frunză, ci cînd vede că acesta nu se dă la «gheşeft». Ce e Lelia-Julieta, ce e Frunză-Nimica toată, ce sunt toţi cum li mai zice ?

Asta e tot, şi nimic mai mult."

Mai e doar că *Manasse* e cea mai puternică dramă ce s-a scris în limba română. În adevăr, puţin lucru.

Şi acum, pentru a mă întreba şi eu ca d. Iorga : ce e mişcarea *Sămănătorului ?*

O binecuvîntată mişcare culturală... şi un pas îndărăt, peste d. Maiorescu, în literatură.

Aceasta e tot şi „nimic mai mult"...

T. MAIORESCU

În mijlocul frămîntărilor noastre culturale de mai bine de o jumătate de veac, d. T. Maiorescu pare o stîncă. Albia culturii se îndrumează astăzi pe aiure. Să nu uităm însă cui i se cuvine meritul acestei îndrumări. Valurile au trebuit să se lovească de o stîncă. Ani de zile au ros-o, acoperind-o de spume. La urmă, învinse, au ocolit-o pentru a-și tăia un alt drum cu osteneala firească oricărui progres omenesc. Stînca e acum departe. Apele n-o mai izbesc ; stă liniștită. Viața cu zbuciumările ei n-o mai împresoară. Grijele clipei de azi merg spre alte ținte. Luptele de odinioară sunt aproape uitate. O biruință culturală e numai o treaptă pentru alte biruințe viitoare. Cu cît e mai deplină, cu atît se mistuie mai desăvîrșit în bunul obștesc, ca încrețitura unei unde în pînza unită a apei. Va face valuri mai departe ; îndărăt stăpînește pacea.

Cultura română își urmează calea progresului. Uneori face cotituri ce par o întoarcere prin aceleași locuri. Viața omenească se încrestează în cotituri. Înaintează totuși. Credința în progres este o nevoie etică a omului. Îndepărtați de stînca de care s-au izbit cu atîta înverșunare începuturile culturii noastre, se cuvine să n-o uităm. E încă prea aproape pentru a o răsplăti cu nerecunoștință.

Am zis : o stîncă.

Cuvîntul, judecat în sine, pare prea mare... Prin întrebuințarea lui, pare însă prea șters. Tendința de mărire a mintei omenești micșorează cu timpul icoanele cele mai îndrăznețe. Voind să ridicăm pe oameni, scoborîm fenomenele naturii cu care îi asemănăm. Și totuși comparația e dreaptă. În evoluția culturii noastre pare o stîncă.

Mai întîi, printr-o neîntrecută unitate sufletească.

În istoria culturii românești nu e o altă figură cu o personalitate atît de energic rotunjită sub o formă neschimbată. Ceva de piatră, granitic. Cincizeci de ani au trecut — ca și cum ar fi trecut numai o clipă. Bătrînul de acum are aceeași atitudine ca și tînărul de odinioară. La douăzeci de ani personalitatea lui era deplin formată, cu o maturitate pe care împrejurările de mai tîrziu nu aveau s-o mai crească. Numai Mihail Kogălniceanu arătase încă de tînăr germenii tuturor marilor idei înfăptuite apoi în puterea bărbăției. Ideile lui priveau însă mai mult progresul social și politic al neamului românesc. Fapta nu putea urma decît foarte tîrziu cugetului. În literatură e altfel. Acțiunea se judecă numai după scris. Cel dintîi rînd al d-lui Maiorescu trebuie judecat prin atitudinea lui. Și această atitudine e stăvilirea unei direcții culturale greșite. Chiar de la început o așezare de-a curmezișul unui drum rătăcit : ceva de stîncă prăvălită și apoi înfiptă pentru totdeauna. Nimic n-a putut-o urni : nici autoritatea recunoscută a înaintașilor, nici tovărășia tuturor neputințelor, nici nepăsarea mulțimii față de discuțiile teoretice. S-a înfipt și a rămas. Valurile au trecut aiurea, ea însă a rămas nemișcată, privind la apele îndepărtate. D. Maiorescu a fost un cuget omenesc prefăcut în piatră ; un suflet ce s-a învîrtit în jurul unei singure axe.

Atitudine primejdioasă, dar mare și rară. În vremea noastră de șovăiri, de cotituri, de lipsă de continuitate sufletească, ivirea unui om cu o atît de minunată unitate, de la cea dintîi conștiință de sine pînă la adînci bătrînețe, este un fenomen cu desăvîrșire nou. Aș putea zice unic.

D. Maiorescu e singurul scriitor român care a rămas același în tot ce a scris în curgerea unei jumătăți de veac. Nici o șovăire de convingere ; nici o șovăire chiar de stil. Cele dintîi rînduri sunt tăiate din aceeași piatră rece și cu aceeași stăpînire de sine. Lucru obișnuit aiurea. Într-o țară însă în care jumătatea unei vieți nu e decît dezmințirea celeilalte jumătăți, tăria neclintită de cuget și uni-

tatea morală sunt tot atît de rodnice prin pilda lor și și cea mai bună dintre povețe.

A fi fost unul și întreg înseamnă a avea o mare valoare educativă. D. Maiorescu o are cu atît mai deplină, cu cît e mai singuratec. Hotărîrea, statornicia, stăruința și, într-un cuvînt, tot ceea ce face caracterul au găsit în acest bărbat o fericită întrupare. Generațiile viitoare își vor putea îndrepta privirile spre dînsul ca spre un mare factor moral. Vor găsi în el nu numai cele mai bărbătești și mai cumpănite însușiri ale neamului, ci și un îndemn și mai ales o mîngîiere pentru nedreptățile de care nu e cu putință să nu ne lovim în viață.

Optimismul viguros ce se desprinde din întreaga lui personalitate, credința neistovită în biruința binelui și adevărului ne pot părea uneori o amăgire. E totuși o nobilă și sănătoasă amăgire. Căci după cum credința în progresul nemărginit al omenirei susține mersul civilizației, tot astfel credința în biruința binelui e singura axă cu putință a moralei. Dincolo, e lumea instinctelor și a patimilor. În activitatea d-lui Maiorescu găsim acest binefăcător izvor de sănătate etică. Și nu numai în activitatea scrisă, ci și în viața lui : cartea cea mai bine întocmită din timpurile noastre, pentru a fi ilustrația vie a unei doctrine altfel moarte.

Luptele prin care a trecut cu atîta seninătate, dușmăniile cu care a fost întîmpinat, piedicile ce i s-au pus și, în sfîrșit, biruința din urmă, netăgăduită de nimeni, sunt o pildă fericită de energie omenească pusă în slujba unui ideal, înaintea căruia totul se închină. Și, la urmă, cuvîntul drept biruiește.

Un îndrumător cultural nu se măsoară numai prin vorbe, ci și prin fapte. Înainte de a-și însemna brazda cugetării prin scris, își înseamnă brazda vie a vieții. Opera cea mai educativă a d-lui Maiorescu e însăși viața lui. Din cuvinte lesne de înțeles, nu ne vom putea însă opri asupra ei...

*

„Viţiul... culturei noastre este *neadevărul*, pentru a nu întrebuința un cuvînt mai colorat, neadevăr în aspirări,

neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public."

Astfel scria d. T. Maiorescu acum jumătate de veac. Și în aceste margini se desfășoară întreaga lui activitate... Această activitate este deci o luptă împotriva neadevărului vădit sub toate formele culturii, dar mai ales în limbă, literatură și știință.

Direcția veche era greșită. D. T. Maiorescu a dovedit-o din vreme, cu acea stăpînire, siguranță de sine și măsură ce sunt însușirile lui de căpetenie în mijlocul amestecului tuturor noțiunilor și valorilor. În limbă, a dovedit-o prin studiile asupra doctrinelor lui Cipariu și Pumnul ; în știință, prin critica școalei Barnuțiu ; în literatură, prin „direcția nouă în poezia și proza română" și prin atîtea alte pagini de îndrumare.

Avem dinainte o pricină cîștigată. Istoria culturii noastre și-a rostit cuvîntul din urmă.

Pe lîngă atîtea bunuri, datorim Ardealului și această direcție greșită. E limpede astăzi. Era însă mai puțin limpede acum jumătate de veac.

Sunt totuși și greșeli rodnice, din sămînța cărora pot ieși adevăruri mai veșnice decît adevăruri zilnice... „E Dumnezeu ?", întrebase un nenorocit pe rătăcitorul Luca al lui Gorki. „Dacă crezi în el, este ; dacă nu, nu". Pe credințe înșelătoare s-au clădit cele mai mărețe și mai morale religii. Antropomorfismul ne-a dat sculptura greacă, tot așa după cum credința într-o divinitate nematerială a înăbușit la alte popoare o întreagă ramură de activitate artistică.

Cultura ardeleană era clădită pe un neadevăr. Un neadevăr însă necesar. La elogiul minciunii universale ar trebui adăugate și cîteva rînduri asupra binefăcătoarei minciuni ardelene. Înainte de a ne clădi o cultură proprie, ne trebuie o conștiință de rasă. Și înainte de a ne întări o temeinică conștiință de rasă, trebuie să ne-o apărăm de tăgada și încălcarea străinilor. În această îndoită operă de întărire înăuntru și de apărare în afară, minciuna ardeleană a fost folositoare.

Bine venită, nu putea însă supraviețui folosului legat de o epocă de trecere. O cultură sănătoasă nu se poate

clădi pe o falșificare. Filologia română nu se putea clădi pe *Lexiconul de la Buda*, pe *Tentamen criticum* sau pe etimologismul lui Cipariu ; literatura română nu se putea recunoaște în *Lepturariul* lui Pumnul ; dreptul în *Dereptulu publicu* al lui Barnuțiu...

Vremile noi cereau o altă îndrumare. Siguranța din afară și dinăuntru, în care se desfășura acum viața publică, făcea cu putință o schimbare. O impunea chiar. În acest moment critic al culturii românești apăru și d. T. Maiorescu.

Minciuna ardeleană nu era însă numai o minciună patriotică, ci și minciuna filozofică a unui întreg veac. În ea găsim moștenirea întîrziată a raționalismului veacului al XVIII-lea.

Făuritorii de sisteme, Cipariu, Laurian, Pumnul, erau deci niște raționaliști ce-și închipuiau că pot clădi o limbă mai bună și mai *rațională* după anumite principii abstracte, pe care le credeau ca o față a adevărului etern. Plecînd de la ideea greșită că limba română nu e decît limba latină vulgară, Maior înlăturase dintr-o dată șaptesprezece veacuri de evoluție. Pentru un raționalist, timpul nu are nici o valoare. Rațiunea omului plutește pe deasupra lui.

„Limba — susținea, dimpotrivă, d. Maiorescu — este o ființă organică, și nu e o figură geometrică, ea poate avea grație și fără să aibă simetrie și regulă paradigmată, ea cere forma și dezvoltarea liberă a copacului natural și nu primește subjugarea pedantă, precum o încerca Ludovic XVI la merișorii de pe terasa din Versailles, ciuntiți în piramide regulate și — urîte".

Atitudinea d-lui Maiorescu în problema limbei fusese deci atitudinea unui adevărat pozitivist față de ideologii primejdioși, ce tundeau limba ca pe niște „merișori", turnînd-o în tipare raționale și voind s-o impună de sus în jos.

Plecînd de la ideea că „dreptul românilor e dreptul roman", Barnuțiu înlăturase iarăși 17 veacuri de evoluție.

Dintr-o aruncătură de condei, România trebuia să devină republică. Pentru ce ? Pentru că e consecința logică a unui concept. Dar în ce-și găsește dovada acest concept ? În rațiune. A cui ? A lui Barnuțiu.

Iată întreaga critică a raționalismului. Ridicîndu-se împotriva lui Barnuțiu, d. Maiorescu se ridicase deci împotriva raționalismului antiștiințific, ce nu ține seamă de fapte, de timp și de experiență.

Și în critica literară d. Maiorescu duse aceeași luptă.

„Scopul ei, scria d-sa, nu este și nu poate fi de a produce poeți ; niciodată estetica n-a creat frumosul, precum nici logica n-a creat adevărul."

Fiind scoasă din literatură, după cum logica e scoasă din adevăr, critica „îndrumătoare" nu mai are nici un rost. E o rămășiță raționalistă a veacului trecut.

Cea din urmă flacără (pînă acum) s-a zbătut în activitatea literară a d-lui N. Iorga.

Am avut o „critică sămănătoristă". Adevărata critică pozitivată nu samănă însă, ci culege.

„În aparență — scria d. T. Maiorescu — după statistica formelor din afară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizație occidentală. Avem politică și știință, avem jurnale și academii, avem școli și literatură, avem muzee, conservatoare, avem teatru, avem chiar o constituțiune. Dar în realitate toate aceste sunt producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, și astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă și fără valoare, și abisul ce ne desparte de poporul de jos devine din zi în zi mai adînc."

Neadevăr și raționalism neștiințific deci la temelia culturii române. Formă fără fond în întreaga noastră viață publică : școli înainte de a avea învățători, universități înainte de a avea oameni de știință, Academie Română înaintea unei activități științifice originale, conservatoare, teatre și școli de bele-arte înainte de a avea artiști. Pretutindeni forma apuseană sub care e un fond oriental...

Va fi, desigur, un merit însemnat în evoluția culturii române lupta d-lui T. Maiorescu și a *Convorbirilor literare* împotriva simulacrelor civilizației, în toate domeniile vieței publice.

O cultură trainică trebuie să aibă o temelie etnică și o trecere prin toate treptele formale ale progresului.

E de dorit deci că forma să presupună și un fond, și orice activitate critică îndreptată în această tendință e

sănătoasă. „Forma fără fond — adaugă însă d. Maiorescu — nu numai că nu aduce nici un folos, dar este de-a dreptul stricăcioasă, fiindcă nimicește un mijloc puternic de cultură. Și, prin urmare, vom zice : este mai bine să nu facem o școală rea, mai bine să nu facem o pinacotecă deloc decît să o facem lipsită de arta frumoasă".

Nu. Forma fără fond nu e cu necesitate răufăcătoare.

Greșelile culturii române din întîia jumătate a veacului trecut au un temei istoric și psihologic.

Superficialitatea este o lege psihologică a imitației. Imităm formele.

Un popor care imită pe altul se mărginește la sclipirile fazei din urmă, înainte de a fi trecut și el prin aceeași lungă și ostenitoare cale a progresului sufletesc.

Îndărătul imitației nu e o gestație pregătitoare ; îndărătul culturii române nu erau veacurile de frămîntare ale civilizației franceze. Ne-am mulțumit deci numai cu formele. Era și firesc.

Un adevăr în afară de discuție. Se pune însă întrebarea : au fost oare formele răufăcătoare pentru cultura română ? D. Maiorescu crede că da. Eu cred că nu.

Fiind fatale, și în lipsa unei culturi proprii urzite din veacuri de activitate, formele lipsite de fond au fost folositoare.

O formă e o simulație. Și după cum s-ar putea scrie un elogiu al minciunilor generoase, cu mai mult cuvînt s-ar putea face elogiul simulației. Ipocrizia, spunea La Rochefoucauld, e un omagiu adus virtuții. Simulînd-o, înseamnă să-i recunoști valoarea morală. Tot astfel și forma e un omagiu adus fondului. Dacă nu-l are încă, îl va avea. Din exercițiul continuu al unei forme e cu neputință să nu răsară cu timpul și fondul. Departe de a fi deci „stricăcioasă", e un îndemn folositor. Funcțiunea creează negreșit organul și, într-un stat cu o cultură istorică, fondul creează forma. La popoarele noi, aruncate deodată alături de alte popoare înaintate în civilizație, forma creează însă fondul și organul funcțiunea. A avea formele era deci o necesitate : iată pentru ce am avut universități înainte de a fi avut oameni de știință, și școli de bele-arte înainte de a fi avut pictori. De la răposatul Cernătescu, pe care îl citează d. Maiorescu, am ajuns astfel la d. N. Iorga și de la pictorii uitați ai timpului la N. Grigorescu...

Mergînd după dricul unui necunoscut simulăm doliul. Am îndeplinit o formă. Rămînînd prea mult în tiparul ei, începem să simțim însă o vie compătimire pentru mort ; jalea tuturor, cîntecul preoților, marșul funebru, gîndurile morței ce se deșteaptă în noi ne leagă deodată de un om pe care nu l-am văzut niciodată. Forma a adus după ea și fondul.

Formele culturii române au fost deci o necesitate pentru dezvoltarea fondului. Simulîndu-l, a trebuit să și-l creeze cu timpul.

*

„Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este, după cît știm noi, *naționalitatea în marginile adevărului.*"

Astfel scria Eminescu despre *Criticile* d-lui Maiorescu, și aceasta e formula cea mai lapidară a unei părți a activității criticului nostru. Lupta împotriva formelor fără fond e partea a doua. Două fețe ale aceleași concepții culturale...

Însemnătatea semănătorului se măsoară, negreșit, după sămînța aruncată : e valoarea dinăuntru. Se mai măsoară totuși și după roade. Cuvintele Mîntuitorului puteau fi la fel. Dacă de pe urma lor nu s-ar fi ridicat lanul bogat al celor trei sute de milioane de oameni ce le-au urmat povața, ele n-ar fi avut însemnătatea de astăzi, rămînînd în cerul albastru al ideologiei.

Sămînța aruncată de d. Maiorescu a rodit : nu numai în conștiința încă slab luminată a păturilor „culte", ci și în capetele cele mai limpezi și în artiștii cei mai puternici din jumătatea a doua a veacului al XIX-lea... De pe urma ei și cu ajutorul altor cugetători, s-a ridicat mai întîi un partid politic : partidul conservator, partidul realităților sufletești, ce-și propusese să dea un conținut formelor pripite, scoborînd legile în moravuri. Aceasta e latura politică a activității d-lui T. Maiorescu. O voi ocoli...

Mai e însă și latura culturală propriu-zisă.

Cugetarea d-lui Maiorescu avu cel mai puternic răsunet pe care l-a avut vreodată la noi o cugetare. Nu uit nici activitatea d-lui N. Iorga, mai zgomotoasă, mai entuziastă, mai răspîndită chiar, dar îndreptată spre niște minți mai puțin mature și fără să fi găsit același răsunet în artiștii și cugetătorii generațiilor mai noi.

Cuvîntul d-lui Maiorescu avu norocul să rodească mai ales în doi din cei mai însemnați scriitori ai neamului : în Eminescu și în Caragiale.

Pornind de la „naționalism peste marginile adevărului", poetul *Epigonilor* ajunse prin înrîurirea d-lui Maiorescu la „naționalism în marginile adevărului". Vom despica altă dată cugetarea culturală și politică a lui Eminescu și vom vedea din ce amestec de elemente e împletită. Pretutindeni se zărește însă firul gros al îndrumării maioresciane, mai ales în ceea ce privește lupta împotriva formelor deșarte. Pe urma d-lui Maiorescu, Eminescu ne va vorbi și el stăruitor de : „țara reputațiilor uzurpate, a jurnaliștilor fără carte, administratorilor fără știință, profesorilor fără elevi, academicianilor etc. ..., de țara în care aproape toți reprezintă numai forma goală a culturii și nicidecum cuprinsul".

Sau : „O maturitate nematură, falșă, necuprinzătoare a principiului vieții pătrunde țara noastră de la un capăt la altul, o cultură artificială și importată din cîteșipatru unghiurile lumii se impune spiritului românesc și l-a conrupt chiar pînă la un grad oarecare".

Pornind de la acest contrast între formă și fond și de la lupta văzută dintre cele două culturi, Eminescu ajunse apoi la teoria claselor suprapuse și la un tradiționalism atît de tăios și de nemlădios, încît avea să alunece uneori alături de cealaltă formulă a d-lui Maiorescu : „naționalism în marginile adevărului".

Eminescu împrăștiase însă cugetarea d-lui Maiorescu sub aceeași formă teoretică și polemică. Caragiale avea s-o împrăștie sub forma mult mai puternică și mai sugestivă a artei.

Plecînd de la ironia d-lui Maiorescu că țara noastră „are *chiar* și o constituție", Caragiale clădi o bună parte

din *Scrisoarea pierdută*, arătînd parodia acestei constituții. Întreaga lui operă, după cum s-a spus, de altfel, de atîtea ori, oglindește conflictul comic dintre formă și fond : conflictul dintre civilizația apuseană și fondul nostru sufletesc oriental și puțin frămîntat în vederea unui progres grăbit...

Prin acești doi mari scriitori, cugetarea rece a d-lui Maiorescu se răspîndi astfel pînă în cele mai largi pături ale neamului nostru. O întîmplare sau nu : istoria literară trebuie însă să țină seamă de ea.

Sunt încă în amintirea fiecăruia încercările cîtorva critici mai noi de a scoborî însemnătatea culturală a d-lui T. Maiorescu. Firește, pe temeiul originalității. Ideile lui fusese ideile altora. Alecu Russo luptase înainte împotriva ardelenilor, mai ales în ceea ce privește limba. Unele lucruri le găsim chiar și în Kogălniceanu sau în alți scriitori mai mărunți. În ce stă atunci însemnătatea d-lui T. Maiorescu ?

Negreșit. Aeroplanul stă în aripile de ceară ale lui Icar sau în aripile de șindrilă ale Meșterului Manole, după cum darwinismul stă în observațiile lui Goethe. Totul e în tot. Desăvîrșita noutate n-o găsim decît în știință. În lumea morală adevărurile iau culoarea vremei.

Ideile sunt pretutindeni. Luptînd împotriva formei fără fond, d. Maiorescu se sprijinise „pe niște principii de mult primite în civilizația apuseană", după cum singur mărturisește.

Valoarea ideilor nu stă deci în noutatea lor, foarte relativă. E drept că Alecu Russo se războise cu vioiciune împotriva limbei ardelenilor. E drept că Mihail Kogălniceanu se ridicase împotriva literaturii de imitație stearpă. Caragiale și Eminescu au fost negreșit înrîuriți de d. Maiorescu în ceea ce privește atitudinea lor conservatoare. Aceeași atitudine o găsim însă și la Alescandri, înaintea „criticei" d-lui Maiorescu. *Zgîrcitul risipitor* e din 1860, *Clevetici, ultrademagogul* s-a jucat la Iași în 1862, pe cînd d. Maiorescu nu-și începuse încă activitatea... Și acolo e o critică a vorbelor goale, a înnoirilor „liberale", a demagogiei, a formelor — într-un cuvînt, o atitudine conservatoare. Ideea conservatoare plutea astfel în atmos-

feră și încolțise în mai multe minți deodată. În fața grabei unora, era firesc să se trezească și instinctele inhibitive ale rasei : la unii inconștient, la alții ridicîndu-se la valoarea unui sistem de cugetare. Istoria culturală are negreșit dreptul să cerceteze variațiile spiritului public și să studieze ideile în geneza lor. Îndărătul d-lui Maiorescu e negreșit Alecu Russo, după cum îndărătul biplanului sunt aripile Meșterului Manole. Dar nici Alecu Russo nu scoboară pe d. Maiorescu, după cum nici Meșterul Manole nu micșorează pe inventatorii aeroplanului modern.

Ideile plutesc și sunt ale tuturor. „Ideile" criticului nostru pot fi găsite și sub pana unor înaintași : sunt totuși ale d-lui Maiorescu, deoarece el a știut să le prefacă în idei-forțe. Trecînd printr-o personalitate puternică, ele s-au personalizat : din ale tuturor au devenit ale d-lui Maiorescu.

Din abstracte ele au devenit axa unei stăruitoare activități ce a urmărit o țintă hotărîtă, cu o încordare, cu o logică și cu o izbîndă netăgăduită. Închinîndu-le o întreagă viață, și, ceea ce e și mai mult, o autoritate morală atît de singuratecă în istoria culturii noastre, un talent literar făcut din limpezime de cugetare și de formă, din aticism și din rece ironie, din discreție și din dispreț, d. Maiorescu a pus întipărirea personalității lui în cele două idei, ce vor trece în istoria culturii noastre ca „ale sale".

*

„În proporția creșterii acestei mișcări (e vorba de mișcarea literară de la 1886), scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate. *Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* și *Ostașii* lui Alecsandri vor curăți de la sine atmosfera estetică vițiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densușianu etc., etc. *Cuvintele din bătrîni* ale d-lui Hasdeu sunt de la sine lovitura de moarte a dicționarului Laurian-Massim și a rătăcirilor «filologice» de la Tîrnave. Și așa mai departe."

Astfel scria Maiorescu în 1886 și astfel își limita singur activitatea. Noi o numim *critică culturală,* d. Maiorescu o numește critică generală, ținînd numai la îndrumarea culturii și spiritului nostru public. Critica lui Maiorescu se mărginește deci, după cum am văzut, la limpezirea a două principii generale. Cînd i se păru însă că albia culturii române se îndreptase încotro se cuvenea, d. Maiorescu își curmă activitatea. Din clipa în care se *făcea* mai bine, critica nu mai avea nici un rost.

Care critică ? Critica de principii generale, critica culturală. Poate. Critica culturală e în adevăr legată de începutul unei societăți și al unei culturi. În nelimpezirea noțiunilor și a tendențelor contradictorii, activitatea unui critic ce se silește numai să desprindă adevărul din rătăcirile începutului e necesară. Critica d-lui Maiorescu era izvorîtă deci din nevoile timpului. În politică, șovăirile unui popor ce-și încerca o constituție cu mult mai presus de dezvoltarea lui reală, și, în cultură, tragicul conflict dintre formă și fond așteptau mintea limpede și condeiul incisiv al unui îndrumător. Opera d-lui Maiorescu e legată, prin urmare, de timp.

Timpul însă trece... Cultura română a luat calea firească a progresului. Nevoia unei critice îndrumătoare se făcea tot mai puțin simțită. Și atunci d. Maiorescu crezu că nu mai era nevoie de critică.

Încă o dată, de care critică ? De critică generală, poate : deși d. N. Iorga s-a încercat să ne dea îndărăt la abecedarul formelor culturale. De adevărată critică, nu...

D. Maiorescu recunoștea, firește, că „aprecierile critice izolate nu vor lipsi și nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mișcare intelectuală... Dar aceste sunt lucrări de amănunte"...

Lucrări de amănunte ! Noi le numim : *critică,* adică una din cele mai bogate laturi a activității literare din zilele noastre. Critica a evoluat și ea. Nu mai suntem la critica de principii generale a lui Lessing. Problemele literare s-au lărgit și critica și-a deschis noi orizonturi, spre care d. Maiorescu n-a voit să se îndrepte.

Nemărginindu-se la „aprețieri izolate", critica deveni o vastă literatură, crescută în jurul operelor de artă și de știință. Orice operă literară trezește în noi felurite probleme. Nu e de ajuns s-o „judecăm" ; trebuie s-o studiem în amănunte ; s-o așezăm în timp și în spațiu ; s-o

punem în legătură cu spiritul vremei și cu evoluția întregei noastre literaturi ; s-o cercetăm în înrîuriri ; în izvoare și în elaborarea ei ; să-i aplicăm grăuntele de știință pe care ni-l dă estetica și răsunetul de emoție ce-l trezește în sufletul criticului. În critică, se întretaie speculațiile propriei noastre cugetări cu cele ale altora, cercetarea istorică și cercetarea biografică, puținele criterii sigure scoase din studiul comparativ al literaturilor și tălmăcirea artistică a senzațiilor noastre dinaintea operii asupra căreia ne oprim. Critica e știință, istorie și poezie.

Nimic din această critică modernă în opera d-lui T. Maiorescu. În articolele despre Eminescu, Caragiale sau în cele cîteva rapoarte academice, nu găsim decît o critică embrionară, sigură în judecata ei, măsurată și atică în formă, dar neîndestulătoare...

Iată de ce posteritatea va fi nedumerită dinaintea omului care, fiind o minte critică atît de limpede, a putut trăi un sfert de veac alături de Alecsandri fără a-i fi studiat opera, alături de Eminescu, pentru a-i închina cîteva pagini literare de dreaptă prețuire, dar străine de problemele criticei moderne, și alături de Creangă, fără a-i fi consacrat o singură pagină ; care a putut păstra aproape 20 de ani manuscrisele lui Eminescu, fără a le fi bănuit nu numai valoarea artistică, dar nici însemnătatea lor pentru critica română sau pentru cultura națională în genere.

Mărginindu-se la formele abstracte ale cugetării logice și la cadrele culturii generale, d. Maiorescu nu s-a scoborît la critica literară. E o sarcină pe care n-a voit s-o primească. Pregătit sufletește, prin simț artistic și cultură universală, d. Maiorescu și-a socotit menirea încheiată de îndată ce am început să avem o bună literatură, presupunînd că închide *în sine* și critica literaturii rele. Nu și-a închipuit însă că operele de valoare au mai ales nevoie de critică. Critica explică. Necrezînd în critica explicativă, a lăsat altuia marea cinste de a întemeia adevărata critică română.

Din nefericire însă, d. Gherea era mai puțin pregătit pentru sarcina pe care d. Maiorescu ar fi putut-o îndeplini cu o mai mare competință și cu mai mult talent.

Aceasta e activitatea d-lui Maiorescu și aceste sunt marginele în care se îngrădește : o critică culturală ce se oprește la pragul criticei literare, fără a-l fi pășit decît rar și întîmplător. Dacă d. Maiorescu nu l-a trecut, a pregătit totuși calea ce duce la dînsul. O critică culturală sănătoasă nu poate să nu aibă și o înrîurire oarecare asupra literaturii. Cine se luptă pentru păstrarea „naționalismului în marginele adevărului" se luptă și împotriva unei răspîndite literaturi patriotice ce trăiește tocmai din confuzia acestor două noțiuni diferite. În întreaga activitate a d-lui Maiorescu vom găsi primatul esteticei. Critica lui culturală fusese în funcțiune de literatură și de frumos în genere, în deosebire de critica d-lui N. Iorga, care fusese în funcțiune numai de cultură.

Opera d-lui Maiorescu e sănătoasă : în ea se întretaie cerințele generale ale adevărului obștesc cu nevoile și însușirile noastre specifice de rasă. Într-o epocă covîrșită de naționalism zgomotos, un om ce recunoștea un adevăr și un frumos dincolo de hotarele naționalității nu putea să nu pară un cosmopolit. Și, astfel, conservatorul ce se luptase împotriva formelor străine avu de înfruntat învinuirea de a nu fi ținut seamă de factorul național.

El scrisese totuși :

„Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțimînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene *și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național*".

Sau : „Singura clasă reală la noi este țăranul român, și realitatea lui este suferința, sub care suspină de fantasmagoriile claselor superioare".

Scriind rîndurile aceste și luînd și apărarea poeziei populare în atîtea împrejurări, d. Maiorescu nu putea fi străin de aspirațiile noastre etnice și nu putea împinge la o literatură abstractă și fără rădăcini naționale... Critica lui cerea numai îmbinarea meșteșugită a universalului cu particularul și dezvoltarea însușirilor noastre naționale în cadrele generale ale adevărului — și de aceea a stăpînit cultura română timp de un pătrar de veac, pînă ce ne-am înfiripat o literatură serioasă și o critică cu adevărat literară.

TEATRUL NAȚIONAL :

„OVIDIU", DRAMĂ ÎN CINCI „ACTURI" ȘI ÎN VERSURI DE V. ALECSANDRI

Iată o furtună în mijlocul unei călduroase zile de vară : viața ușuratecului Ovidiu. Nimic nu-i făcea bănuit sfîrșitul.

Un declamator înzestrat cu darul improvizației... Mintea nu i se leagă în jurul vreunei probleme a vieții ; nici nu fuge după vreo frumusețe îndepărtată. Ieșit din școala retorilor, rămîne un îngrămăditor de vorbe zadarnice. În orice găsește prilej de versificare, de încălecări de cuvinte, de gingășii căutate. Cîntă dragostea. Nu însă ca pe o patimă cotropitoare, cum o cîntase Catul sau Propertiu. În ea nu vede decît un joc de madrigale și de dulcegării sentimentale și mitologice. Un cuceritor de inimi fără flacăra pasiunei ce înnobilează ; un vițios purtat spre biruințe ușoare într-un veac înclinat. Și pe urmă, deodată, o tragedie : mînia neclintită a lui August, exiliul de la Tomis, gerurile Dobrogei, tînguirile umilitoare și o moarte îndepărtată printre barbari...

*

Soarta aceasta, ruptă în două în chip atît de neașteptat, putea fi numai într-o slabă măsură obiectul unei acțiuni dramatice. Mai mult însă în viață decît pe scenă. A fi alungat din saloanele Romei, din mijlocul patricienelor ce se prefac atît de bine că știu asculta și înțelege, în timp ce mintea le lunecă la alte icoane mai hotărîtoare în senzualitatea lor — e, negreșit, o mare nefericire. A fi silit să trăiești printre barbari, într-o pustietate, fără terme, fără lecturi publice, fără femei frumoase — e o nefericire și mai mare pentru un om ce-și pusese temeiul vieții în strălucire. Tragedia de la Tomis a izbutit, de altfel, să scuture și sufletul ușuratec al lui Ovidiu. Uitînd elegantele mitologiei, nimicurile alexandrine, gingășiile goale ale decadenții, el scoase, în sfîrșit, și un puternic strigăt de durere. Prea mult cîntase suferințe închipuite ; soarta îi dădu, la urmă, prilejul unei dureri sincere. Că lipsa de caracter îl însoți și la Tomis — nu e nici o mirare. Fugim de toate. Numai de noi înșine nu putem fugi.

O tragedie, deci, pentru oricine. O tragedie și mai mare pentru un om cu sufletul lui Ovidiu. O tragedie însă puțin teatrală. E neprevăzută ; e o întîmplare. Nici astăzi nu se știe ce stătuse îndărătul mîniei lui August. Sunt multe presupuneri ; s-a scris o literatură întreagă... Tragedia nu pornește din firea lui Ovidiu. Între sufletul lui ușuratec și pedeapsa din urmă e un fir prea subțire. Teatrul e un strict determinism : faptă și răsplată, crimă și pedeapsă. Acțiunile trebuie să se încătușeze într-o legătură. Numai cînd pornesc dintr-o logică nestrămutată ne zguduie cu adevărat. O întîmplare poate fi tragică în viața. În teatru, nu : e o săritură oarbă în necunoscut.

Alecsandri s-a încercat, firește, să stabilească un determinism între caracterul lui Ovidiu și tragedia sfîrșitului. N-a reușit însă deplin. Și nici nu putea reuși.

Ovidiu nu e o figură mare. Pasiunele adevărate nu l-au fulgerat niciodată ; cu atît mai puțin ideile mari. Figura lui nu e eroică. Alecsandri a căutat deci să-l idealizeze. Idealizarea șovăiește însă ; datele istorice sunt prea puternice în amintirea noastră. Dragostea lui atît de cotropitoare pentru Iulia e neînțeleasă. Trăind în mijlocul curtezanelor, a desfrînaților, pîndit la fiecare colț de Corina, iubirea lui pentru nepoata lui August nu putea fi înnobilată. E o iubire din Suburra... Alecsandri s-a încercat să poetizeze și pe Iulia. Sarcina lui era însă și mai grea. Cunoaștem nemernica poveste a celor două Iulii : o tragedie petrecută în noroi. Dragostea Iuliei pentru Ovidiu n-are deci nimic ideal. Alecsandri o înaripează, o înfrumusețează : o domniță ce iubește pe un

poet. Un basm vechi și totdeauna încîntător. Dar tot Alecsandri o aduce apoi pe Iulia la nemernicul banchet al lui Ovidiu în mijlocul curtezanelor. Unde mai e domnița ideală ? unde mai e dragostea ei curată ? Găsim deodată pe Iulia cea adevărată, pe Iulia istoriei : o bacantă imperială... Avem deci doi Ovidiu și două Iulii : poezia și adevărul se amestecă, stînjinindu-se. Cu toată merituoasa încercare a lui Alecsandri, dragostea acestor eroi nu are nimic purificator în ea, iar cumplitul „deznodămînt" de la Tomis nu e încheierea firească și mișcătoare a unei tragedii sufletești...

*

Din uitata activitate dramatică a lui Alecsandri, *Ovidiu* mai stă încă în picioare. Nu în întregime, ci, ici și colo, cîte o coloană, cîte un fronton sau o metopă... Oricum, e o sforțare. Și pentru un poet fericit care n-a cunoscut sforțarea și care a trăit într-o vreme cînd nici nu era nevoie de sforțare e un mare merit... *Ovidiu* și mai ales *Fîntîna Blanduziei* vor face încă pentru multă vreme ca Alecsandri să nu fie numai un nume, ci și o realitate sufletească. Dar despre aceasta, altă dată.

Tecnica teatrală a progresat, firește, de la Alecsandri încoace. Și cunoștințele noastre despre antichitatea clasică. De la *Quo Vadis* suntem poate și mai bănuitori față de „decorul" vieții antice : sclavi, histrioni, paraziți, plebe, curtezane... Ceea ce e însă și mai hotărîtor, limba și versificația română au făcut progrese netăgăduite. Citind pe scriitorii mai vechi, ne dăm seama cît de departe am ajuns azi în privința limbii. Nimeni n-ar mai putea scrie azi ca Alecsandri, care pe timpul lui era totuși printre cei mai puri artiști :

Așa-mi convii, Rutuba, viteaz, neomenos.
. . . . . .
Trezește-te, Ovidiu, rațiunea ta declină...
. . . . . .
Ce ? ai frică (sic) de moarte ?
. . . . . .
August cîteodată are furori nebune.

*

Ar mai rămîne să amintesc și de felul cum s-a jucat *Ovidiu*. Voi spune numai : destul de rău. Afară de rari excepțiuni (și cu toți au înțeles că e vorba printre excepțiuni și de d. C. Nottara), actorii români nu știu spune versuri. E o tragică suferință o tragedie în versuri. Și nu știi unde mai mult : pe scenă sau în sală...

Cît despre noile decoruri atît de mult așteptate și atît de ruinător plătite — rele : cu ceruri înțepenite, cu coloane ce se mișcă, cu o desăvîrșită lipsă de perspectivă și cu o îngrămădire de temple în actul „forului" ce împiedică evoluția mulțimei...

TEATRUL NAȚIONAL :

„AZILUL DE NOAPTE", DRAMĂ ÎN PATRU ACTE DE MAXIM GORKI

Azilul de noapte, scrie undeva d. Victor Eftimiu, e „un capodoperă dramatic".

„Capodoperă" e o noțiune nelămurită ; în jurul ei se pot încinge discuții.

Și cum lumina nu iese din discuție decît în proverbele poporului, ar fi zadarnic să încerc să ne înțelegem. „Dramatic" e însă o noțiune mai limpede. Mai mult de două mii de ani de civilizație și de literatură dramatică ne-au făcut să vedem în teatru anumite lucruri pe care nu le găsim în *Azilul de noapte.* Privindu-l deci ca pe „un capodoperă", privindu-l chiar și ca pe o „dramă", nu-l putem totuși privi și ca pe „un copodoperă dramatic", deoarece nu reprezintă teatrul în nota caracteristică a genului.

*

Teatrul e o acțiune cu un început, cu o creștere și cu un sfîrșit.

O acțiune care poate fi în afară sau înăuntru : un amestec de împrejurări exterioare, sau o desfășurare sufletească. Atît.

A spus-o nu numai Aristotel, ci și atîtea veacuri de artă dramatică. Fără acțiune se poate încerca un gen încă interesant, dar cu o singură legătură cu teatrul : forma. Fondul e altul.

Nu sunt cel dintîi spunînd că în *Azilul de noapte* nu e nici o acțiune — nici strînsă, nici slobodă. Nici una — cu desăvîrșire ? o înșirare de scene pitorești, de o mare vigoare realistă, aprigă, de o brutalitate adesea căutată, o îngrămădire de cruzimi, o întunecată frescă, cu atîtea umbre și cu o singură lumină, ieșită din penelul unui Rembrandt mizantrop, un mare talent risipit în amănunte, în efecte lăturalnice, ce nu se leagă însă într-o evoluție scenică.

Cerînd acțiune, nu sunt sclavul unei acțiuni exterioare, al unei povestiri, care trebuie să aibă numaidecît și un sfîrșit. Cer numai o acțiune sufletească. În *Azilul de noapte* sunt șaptesprezece eroi. Nu țin să știu ce s-a întîmplat cu fiecare din ei ; întîmplările nu sunt teatrale. Țin însă ca în fiecare, sau în cei mai însemnați, să fie o acțiune interioară ; să se întîmple ceva în sufletele lor. În *Azilul de noapte* nu se petrece nimic sufletește : toți eroii ies din dramă așa cum intrase. Sunt patru acte. Ar putea fi un număr nesfîrșit. Nu era nici un cuvînt să se oprească numai la patru. Piesa are cîteva mici „acțiuni", ce se sfîrșesc cu moartea. Moartea încheie o viață, nu însă și o operă dramatică. Sufletele eroilor n-au nici o evoluție interioară : în ea stă însă teatrul...

S-ar putea face o încercare : să se înceapă cu actul al patrulea și să se sfîrșească cu actul întîi. Efectul ar fi aproape același. Între acte nu e o logică internă. Încercarea ar putea merge și mai departe. S-ar putea amesteca la un loc toate scenele, trăgîndu-se apoi la întîmplare cîte una. Și nu știu dacă am băga de seamă : scenele de beție și de animalitate s-ar înșirui în aceeași anarhică neorînduire...

O mare putere de observație și de expresie cinică a fiarei ce e în fiecare om — negreșit. Dar o mare lipsă de artă. După cum însă arta nu poate trăi fără talent, nici talentul nu se poate întrupa în forme nepieritoare fără artă. În opera lui Gorki e toată primitivitatea rasei lui, toată vigoarea de viziune a unor ochi ce se deschid acum la lumină, dar și toată neîndemînarea artistică a unei culturi tinere...

Noi suntem latini. Strămoșii noștri s-au oglindit în limpiditățile mediteranice... Civilizația noastră greco-ro-

mană e luminoasă : îndărăt avem pe seninul și epicul Homer și pe iubitorul de viață Horațiu. Putem admira uneori negurile Nordului. Nu ne cuceresc însă niciodată... Vrem soare, vrem lumină și vrem artă.

*

Azilul de noapte e deci sufletește departe de noi, nu numai prin straniul și neorînduitul talent al lui Gorki, ci și prin viața năprasnică ce se desfășoară în ea... Cruzimea bestiei umane e poate mai fioroasă decît cea de la noi... Dar și prin alte laturi, vedem suflete deosebite...

Lăcătușul Klești țipă mereu : „Care adevăr ? Unde e adevărul ?... Iată adevărul !... Cui îi folosește adevărul ? Ce-mi trebuie mie adevărul ?"

Satin are filozofia lui asupra minciunei : „Sunt minciuni care mîngîie, care ușurează. Cu o minciună amăgești pe muncitor, cu o minciună îi potolești revolta și poți îndrepta mașina care-i strivește brațul, cu o minciună adormi pe cei ce mor de foame. Minciuna e religia robilor și stăpînilor... Adevărul e dumnezeirea omului liber..."

Și acest Satin, discipolul filozofului azilului, bătrînul Luca, se răspîndește în lungi și neguroase teorii umanitare : „De ce trăiesc oamenii ? Oamenii trăiesc pentru mai bine. Fiecare crede că trăiește pentru sine însuși, dar deodată bagă de seamă că trăiește pentru cel mai desăvîrșit. Cîteodată trec o sută de ani, ori și mai mult, pînă să se ivească unul mai desăvîrșit."

Ce înseamnă oare „cel mai desăvîrșit" ? E oare viziunea naivă a finalității omenirii în progresul indefinit ? E o selecție naturală ?... Filozofia aceasta urzită între oameni beți nu e limpede...

Pretutindeni răsare, mai ales, fetișismul umanitar, respectul religios față de om și de omenire, ca de o ființă vie. „Omul, strigă același Satin beat, iată adevărul ! Ce e omul ? Nu ești nici tu, nici eu, nici ei. Nu ! Ci tu, eu, ei, bătrînul, Napoleon, Mahomet... toți laolaltă, într-unul. Pricepi ? ceva mare de tot ! Și începutul și sfîrșitul încap în el. Totul în om, totul pentru om. Nu există decît omul,

tot restul e rodul mînelor și al creierului său. O-mul ! Ceva măreț ! Omul, să respectăm pe om."

Sau în altă parte :

„Nu jigni pe *om* !"

Sau :

„Să cinstim pe tot *omul*".

Bătrînul Luca povestește lunga istorie a unui om ce credea „în *pămîntul drepților*". Întîlnind un învățat, îl descoase despre acest pămînt fermecat. Văzînd că în cărți nu e nimic despre o astfel de țară, se înfurie : „Și-i zice învățatului : nemernicule, puhgașule ! ești un potlogar, nu un învățat. Și-i trage una, și-apoi încă una... *Pe urmă intră în casă și se spînzură.*"

Se spînzură pentru că în cărți nu se vorbește de țara drepților ! Cît de departe suntem de astfel de suflete ! Filozofia eroilor lui Gorki e filozofia caracteristică rasei rusești, așa cum o găsim în toți scriitorii ei mai însemnați, și mai ales în Tolstoi. E filozofia mistică și transcendentală a unui neam primitiv și visător. Cel din urmă dintre lucrători se întreabă asupra înțelesului vieții, hamletizînd. De aici : credința în pămîntul drepților, misticismul umanitar și întrebarea dureroasă și stăruitoare : ce e adevărul ? Să ne închipuim numai un țăran român întrebîndu-se ce e adevărul ! Am rîde. Și totuși, se pare că la ruși e așa. Nu voi uita niciodată pe un student rus pe care l-am cunoscut. După ce colindase toate universitățile din lume, venise la Paris. Și înfățișarea lui părea tragică, spunîndu-mi : „Credeam că o să găsesc adevărul, dar nu l-am găsit nici aici !"...

Naivul căuta „adevărul" — pe cînd noi de mult ne resemnasem numai la „adevăruri" de amănunt !

*

Azilul de noapte e o operă realistă și brutală. Oricît ar părea de nouă, e totuși căutată și ceva mai veche. Teatrul liber al lui Antoine are mai mult de un pătrar de veac. Brutalitatea era atunci la modă. *Azilul* e chiar întrucîtva întîrziat...

Deși viguros zugrăviți, eroii nu sunt atît de originali cum s-ar crede. E o largă parte de convențional. Actorul bețiv decăzut, ce trăiește din fumurile aplauzelor și glo-

riei trecute, recitînd crîmpeie de versuri, e o figură destul de cunoscută și de populară. Baronul declasat, ce merge în patru labe pentru un pahar de rachiu, e iarăși o veche cunoștință. Nenorocita fată bătrînă, cititoare pătimașă a romanelor senzaționale, visînd o iubire ideală ce ar fi avut-o în tinerețe cu un tînăr „cu ghete de lac", e iarăși o figură obișnuită a literaturii universale.

Nici n-ai bănui unde se poate adăposti cîteodată convenționalul...

*

Și totuși, *Azilul de noapte* ar fi putut fi o adevărată piesă de teatru. O clipă crezi chiar că e pe cale să se cristalizeze sub tradiționala formă dramatică.

În mijlocul acestui mediu de scursori ale societății, de frînturi ale vieții omenești, se ivește bătrînul Luca, blîndul vagabond, ce se întreabă asupra adevărului, visează o țară a drepților, propovăduiește respectul religios al omului și al umanității și are pentru fiecare o vorbă bună și o minciună dătătoare de iluzie și de viață. Luca e o rază de lumină ce străbate deodată în bezna unei nopți. În mîinile dibace ale unui dramaturg el ar fi trebuit să fie axa pe care să se fi cristalizat întreaga piesă...

Un apostol generos pătrunde într-o lume de scelerați și de beți. Piesa ascunsă în *Azil* ar fi trebuit să fie acțiunea acestui apostol asupra tovarășilor lui întîmplători. Acțiunea putea fi, de altfel, sau în bine, sau în rău, după concepția optimistă sau pesimistă a scriitorului.

În bine, dramaturgul putea arăta prefacerea morală a vagabonzilor din *Azil*. Am fi luat parte la o evoluție sufletească : o adevărată acțiune dramatică. Cunoscîndu-i într-un fel la început, i-am fi cunoscut altfel la urmă : cuvîntul bătrînului ar fi făptuit o regenerare morală, care e, de altminteri, în obiceiurile literaturii rusești.

În rău, dramaturgul ne-ar fi putut arăta efectele rele ale unei înrîuriri bune, cînd trece prin niște suflete prea întunecate. Povețele lui Luca, în loc să dea roadele așteptate, ar fi adus după el o tulburare nefericită. O clipă chiar ni se pare că spre această dramă adevărată și mare se îndreaptă și Gorki. Actorul care începuse să se regenereze sub acțiunea binefăcătoare a lui Luca se spînzură cînd vede că nu-și poate înfrîna patima beției. Atît. Numai în sufletul lui găsim o schiță de evoluție și de acțiune dramatică. Ceilalți rămîn tot ca și la început. Învățăturile bătrînului au trecut peste dînșii fără urme. Nu i-a prefăcut nici în bine și nici nu i-a distrus cu desăvîrșire, ca pe actor. E drept că Satin continuă doctrina apostolului, dar în incorențe de beți și fără nici o acțiune asupra tovarășilor.

Drama a rămas deci atipită ca o scînteie într-o cremene. Gorki e prea puțin dramaturg pentru a o fi putut scoate, luminoasă.

Un cuvînt despre interpretare. Teatrul nostru are bune elemente realiste. Piesa lui Gorki a fost deci bine jucată și mai ales de d. C. Radovici, un neuitat „actor".

CONVORBIRI TEATRALE

I

Gustul mulțimei se îndreaptă spre dramă și spre melodramă mai mult decît spre comedie — acum și întotdeauna. Lucru, în adevăr, ciudat. S-ar crede că e mai firesc să căutăm rîsul. După tristețele vieții și ostenelele zilei, un ceas de veselie ar trebui să fie binevenit. Uităm astfel de necazuri. Neplăcerile rămînînd la ușă, ne lăsăm în voia fanteziei, ce tulbură monotona neclintire a lucrurilor fatale, și călătorim într-o lume capricioasă și zburdalnică.

Firește, și comedia e în gustul publicului. Drama și melodrama sunt însă mai iubite. Lacrimile pășesc înaintea rîsului. Publicul vrea să plîngă... Vezi ochii roșindu-se, batiste trecute repede peste pleoape ; vezi piepturi umflîndu-se furtunos și respirații tăiate... Eroul moare pe scenă, în timp ce în sală nu se mai aude nici o suflare. Toți sunt încordați și zguduiți pînă în adîncul ființei lor... Tristețea stăpînește sufletele... Și atunci te întrebi : pentru ce mulțimea aceasta a plătit anume ca să se întristeze, ca să plîngă și să simtă... o emoție ce-l zdrobește ? Tristețea, durerea, suferința — le găsim în brațe, la fiecare cotitură... De ce să vedem moartea pe scenă, cînd ea seceră pe ai noștri în fiece zi și ne îngrozește ? De unde gustul lacrimilor zădarnice ? Plîngem în viață de ajuns — și nu ne aduce nici o bucurie. Și, totuși, mergem anume la teatru ca să plîngem, ca să ne răscolim sufletele... Căutăm senzația puternică și dureroasă... Căutăm urîciunile

vieții ; adulmecăm cadavrele, cuceriți de o adevărată necrofilie... Trecem pe lîngă rîsul sănătos și nepăsător, pentru a găsi în teatru aceleași preocupări, aceleași griji, aceleași dureri ce ne împresoară și dincolo de porțile teatrului, în vîltoarea vieții... Căutăm frigul tragic, spaima, spasmul cu ochii dați peste cap și cu mîinile încleștate, și sîngele...

Nedumerire veche. S-a scris mult și se va mai scrie încă asupra acestei iubiri de durere, ce pare neînțeleasă. S-o răspicăm puțin — fără gîndul, de altfel, de a-i da dezlegarea din urmă...

Sunt lacrimi și lacrimi, după cum sunt și spectacole și spectacole. Sunt tragedii și melodrame...

De ce-i place mulțimii melodrama, înduioșîndu-se, plîngînd și bucurîndu-se la urmă, cînd binele triumfă ? De ce întovărășește cu încordare suferințele eroului, i le împărtășește și se bucură cînd, după multe încercări, virtutea izbîndește ?

Pentru că în melodramă fiecare găsește exaltarea sentimentelor lui cele mai bune, ce stau altfel ascunse sau chiar uitate. Ne simțim buni, ne simțim generoși, ne simțim nobili : compătimim cu cei ce sufăr ; suntem întotdeauna cu virtutea, împotriva vițiului...

În viață suntem așa cum suntem : mai mult răi și egoiști, aprigi după cîștig și feroci în lupta existenței. Mergem la o melodramă : deodată ne prefacem sufletește, urîm pe ticălos, ne pasionăm pentru bunătate și virtute dorindu-le izbînda, pe care le-am zădărnici-o în viața reală. Toate instinctele bune înfloresc și ne îmbălsămează sufletul. Creștem în proprii noștri ochi. Căci oricît de jos am fi căzut, avem nevoie de buna noastră părere despre noi înșine ; voim să ne știm generoși măcar pentru o clipă. Și melodrama ne dă această dulce iluzie. Ne costă atît de puțin ! Pentru cîțiva lei ne înălțăm pe un piedestal ideal : devenim oameni... Avarul care ar lăsa să moară de foame pe un cerșetor adăpostit în curtea lui devine deodată darnic și risipitor ; fricosul se simte învăluit în cele mai nobile și îndrăznețe sentimente ; invidiosul e generos și larg la suflet...

Iluzia, firește, nu ține mult. Teatrul nu schimbă pe nimeni. Ieșind de pe poarta lui, avarul se găsește în uliță tot avar, fricosul tot fricos și invidiosul tot invidios... O

clipă însă au fost altfel. Ajunge... Pe această clipă o caută mulțimea venind la melodrame. Lacrimile îi sunt prețioase ; în ele vede o regenerare sufletească. Regenerare, de altfel, zadarnică și chiar egoistă. Fiind buni și virtuoși la teatru, ne putem apoi îngădui libertatea de a fi răi și vițioși în viață...

În tragedii, totuși, virtutea nu e răsplătită. Nefericirea se abate asupra unor eroi nevinovați. Fatalitatea fulgeră pe Oreste, care nu era stăpîn pe destinele lui. Și, cu toate aceste, urmărim nefericirile eroilor tragici ca și pe ale eroilor melodramatici...

În parte, ca și în melodramă, ne exaltăm părțile bune ale sufletului nostru... Compătimim cu cei ce sufăr și ne indignăm împotriva asupritorilor : e un fel de purificare fățarnică a sentimentelor noastre. Se mai adaugă însă ceva : un egoism feroce.

Suferința e pe scenă : durere, sînge, moarte. Noi stăm în fotoliu, liniștiți. Năpasta nu se abate asupra noastră. Pentru cîțiva lei, ne-am pus la adăpostul suferinții. Ne pipăim : trăim, plini de viață și de speranțe. Și ce bine e să trăiești ! Oricînd e bine să trăiești. Simți însă de două ori plăcerea vieții văzînd pe alții murind, după cum simți de două ori bucuria focului văzînd pe alții tremurînd de frig pe ulițe, sau a acoperișului, văzînd pe alții bătuți de ploaie. E ceva din ceea ce spunea Lucrețiu : te simți așa de bine pe țărmul mării în timp ce în largul ei se răstoarnă o barcă de pescari !...

Iată pentru ce mulțimea se duce mai bucuroasă la tragedii și la melodrame, căutînd o înălțare sufletească ieftină și o bucurie de viață egoistă.

II

În fiecare stă ațipit un Famulus, căruia Faust îi spunea :

— Cînd îți lipsește o idee, pune în loc un cuvînt.

Puterea cuvîntului e mare asupra mulțimii. Ne lăsăm stăpîniți de formule, rostogolite din gură în gură, fără nici un control. Cu cît sunt mai necontrolate și mai nemistuite, cu atît devin mai puternice și mai tiranice. Chiar și în

știință, cîrpim necunoscutul cu vorbe. Cînd nu putem explica ceva, născocim un cuvînt : *atom, electron* sau altele. Cine a văzut însă atomul sau electronul ? Sunt numai niște cuvinte cu care am astupat un gol. Și dacă știința e atît de stăpînită de magia cuvintelor și formulelor ce nu explică nimic, cu atît mai mult în celelalte ramuri ale preocupărilor noastre cuvîntul bine ales, izbitor, lovit pe o nicovală sonoră, e atotputernic. Cu cît ne pogorîm în regiunea afectivă, cu atît puterea lui crește. Mulțimile omenești fiind o alăturare de sentimente, cu îndepărtarea elementului intelectual, sunt totdeauna prada celor ce știu găsi formula luminoasă ce te izbește, propagîndu-se apoi prin contagiune afectivă... Istețul care strigase răzvrătiților adunați la geamurile palatului lui Lăpușneanu : „Vrem capul lui Moțoc“ înnemerise o formulă care din singuratică deveni deodată voința tuturor. Răzvrătiții nici nu se gîndiseră la Moțoc. Acum nu aveau decît un singur gînd : voiau capul lui Moțoc. N-ar fi putut trăi fără el...

Cultura noastră e făcută, în mare parte, din astfel de formule, rotunde, expresive, uneori simple jocuri de cuvinte, înrădăcinate în spiritul nostru, fie prin prestigiul imaginei bine prinsă, fie prin legea fără de greș a repetiției. Ciocănindu-ne mintea, ni se înfig în conștiință ca niște oaspeți pe care nu-i mai putem scoate afară.

„Voiește și vei putea“, „luminează-te și vei fi“ și atîtea alte formule ne-au cucerit prin repetirea lor zilnică, fără să ne fi întrebat vreodată dacă e de ajuns să voiești ca să poți...

Tot astfel — pentru a ne ține în sfera de activitate a acestui ziar — auzim adese că *teatrul e o școală de educație.* De cîte ori o piesă calcă alături de morală, unii critici protestează în numele moralei, al pildei rele și operei de corupțiune ce ar întreprinde-o asupra publicului... Teatrul, după acești critici, trebuie să ne înalțe sufletele, să le purifice, sădind în ele toate sentimentele bune și frumoase. Teatrul trebuie să fie o școală de frumusețe etică și de virtute. Prin el se poate face mai lesne educația sufletească a unui popor. Învățătura rece nu ne cucerește :

prin pilda vreunei acțiuni dramatice, ajungem mai repede la inima publicului.

*

Teatrul o școală de educație. Școala cea mare a vieții...

E o formulă sonoră care izbește. Pare a fi și adevărată. E, totuși, mai mult sonoră decît adevărată.

Venim vițioși la teatru și ieșim virtuoși... Cînd s-a mai văzut minunea aceasta ? Cînd s-a mai văzut înrîurirea unei opere dramatice dincolo de porțile teatrului — în viață ? Amintisem în articolul trecut despre melodramă... Melodrama ar trebui să fie școala eroismului și a virtuții. Nicăieri ca în melodramă nu vedem o risipă mai mare de generozitate și de virtute ; nicăieri trădarea nu e mai amarnic pedepsită. Virtutea e Sfîntul Gheorghe ce omoară balaurul biblic.

Melodrama, negreșit, place publicului mare. Pe cine a prefăcut însă ? Din miile de spectatori ce se bucură de izbînda virtuții și de pedepsirea viciului, e vreunul care să se fi întors acasă schimbat ? Nici unul. Mai mult chiar : vițioșii gustă tot atît de mult melodrama ca și virtuoșii. Bucuria lor e sinceră în fața biruinței eroului bun. Această bucurie se oprește însă la ușa teatrului. Dincolo începe viața, cu toată tina și cu toată lumina ei, asupra căreia teatrul nu răsfrînge aproape nici o înrîurire.

Sufletul omului are fatalități celulare, peste care în zadar suflă vîntul unei acțiuni dramatice. Sfătuiește-l pe avar să nu mai fie avar : îți va întoarce spatele. Du-l la *Avarul* lui Molière : va rîde. Va fi desigur împotriva lui Harpagon, însoțind cu simpatia lui dezinteresată pe cei doi îndrăgostiți ce-și bat joc de bătrînețea lui murdară. Le va da dreptate. Ieșind din teatru, se va regăsi același om. Una din caracteristicile pătimașilor e de a nu-și recunoaște patima. Avarul nostru nu se va recunoaște în modelul Harpagonului.

Găsim totdeauna cuvinte îndulcite pentru viciile noastre. Avariția altuia o numim la noi economie ; frica, precauție ; mîndria prostească — demnitate. Ceea ce e la altul viciu devine la noi o însușire. Natura ne-a dăruit această binefăcătoare înșelare de sine.

Și dacă ne-am recunoaște, rămînem cu atît : cu o imagine intelectuală ce nu se scoboară în stratele în adevăr precumpănitoare ale afectivității și voinței. Poetul latin avea dreptate : vedem pildele bune și le aprobăm. Urmăm însă pe cele rele. Adică urmăm fatalitățile organice ale sufletului nostru.

Teatrul nu e deci o școală de educație. E o școală de frumos. Și în această direcție menirea lui e încă destul de largă.

„COCUȚA" ȘI... ALTE COCUȚE ALE TEATRULUI NAȚIONAL

Indignarea lui Ovidiu se prefăcea în versuri ; indignarea noastră se preface în articole. Avem în suflet trebuința unei veșnice răzvrătiri. Cînd ne lasă în pace oamenii, ne tulbură sclipirea ironică a stelelor. Vara a trecut : nu ne mai putem plînge nici de călduri, nici de ploi. Sosește iarna : nemulțumirea noastră se îndreaptă spre frig și spre nefericirile Teatrului Național... Chestia repertoriului se pune și tradiționalul articol de indignare se impune... L-am scris anul trecut, îl scriem anul acesta și-l vom scrie și la anul, de vom mai fi în această lume sublunară. Viața pare o tristă repetiție de acte aproape reflexe... Destinul n-a pus nici o fantezie în cununa de spini pe care ne-o dăruiește în fiecare zi. Neplăcerile ar putea fi mai felurite.

*

Teatrul Național joacă un vodevil intitulat *Cocuța.*

Ce e *Cocuța ?*

Cocuța e o fleacărie americană, trecută prin calapodul unui meșter francez și încăpută în mîinile fantasticului fost director al Teatrului Național, care își făcuse un repertoriu de piese pretențioase, începînd cu ale sale și ale familiei, pentru a trece apoi la nimicuri nevrednice de o scenă națională. *Cocuța* e una din „ideile" fostei direcții.

Să se lichideze odată cu această eră de satrapie și de bun-plac. Să se curăță bine locul rămas. Și să se înceapă altceva. Să nu se mai creadă că pentru a se răscumpăra

căderile încercărilor dramatice ale directorului, ale rudelor sau ale membrilor din comitet, Teatrul Național se poate coborî pînă la negustoria teatrelor particulare, ce speculează frivolitatea publicului, pe care are menirea să-l înalțe și nu să-l pogoare.

— Așa e gustul publicului...

E răspunsul obișnuit. Un răspuns convențional, căruia i se închină toți directorii ca unui fetiș. Pe astfel de fetișuri se razimă cele mai multe instituții culturale... Și, totuși, nu o dată s-a făcut dovada că publicul nostru înțelege și altceva.

Acum de curînd vigurosul *Azil de noapte,* atît de întunecat și de realist, a umplut ca prin farmec sala teatrului. În concepția convențională a directorilor, o fleacărie franțuzească înlesnește și o încercare de artă, ce se îndreaptă spre un public mai restrîns. De data aceasta, o adevărată operă de artă face cu putință un vodevil american purtat prin toate teatrele de provincie în căruța săracă a lui Thespis. S-a răsturnat fetișul. Să nădăjduim că pentru multă vreme.

Avem o direcție tînără. Să nădăjduim de la ea lucruri tinerești ; să nădăjduim amurgul formulelor vetuste, al temeliilor șubrede și empirice, pe care se sprijinește repertoriul Rutinei Naționale... Nimic nu face iertată reprezentarea vodevilurilor ușuratice ale bulevardelor pariziene pe o scenă care trebuie să fie o tribună de înălțare și de educație estetică. Nici chiar banul. Banul nu miroase ; dar cu el plătim o adevărată pervertire a gustului și poate și a inimei... Teatrul Național e o grea jertfă a statului și deci și a noastră... Statul nu are însă nici o nevoie ca să arunce banul muncii naționale pe spectacole uneori imorale, alteori zadarnice și mai totdeauna inestetice. Specula deșertăciunei publice trebuie lăsată pe seama întreprinderilor particulare... În temelia unui Teatru Național s-au zidit alte griji și alte țeluri. Umbrele lui Eliade și a lui Cîmpineanu ar tresări din mormînt dacă ar vedea toată acea trepidație fără rost, schimele degradatoare ale unor actori de talent, piticiți în roluri de paiațe și de bufoni, pe scîndurile unei scene pe

care au ridicat-o prin munca lor, pentru a face din ea o tribună națională...

*

Și, apoi, trecem și prin niște vremuri cumplite.

Zările însîngerate își fîlfîie para în sufletele noastre zguduite de tragedia universală ce ne încinge din toate părțile. În curînd vom fi poate luați și noi în vîltoarea acestui uragan învăluitor... Să ne pregătim sufletele, să le oțelim și să le purificăm într-o adevărată „catharsis" aristotelică... În teatru, să lăsăm secătura vodevilurilor ce nu ne pot face nici să rîdem. Să ne înjghebăm un repertoriu demn, grav, potrivit solemnității clipei prin care trecem. Nu numaidecît un repertoriu războinic sau patriotic — dar un repertoriu înălțător, tăiat în plină viață, clădit pe problemele morale pe care se ridică societatea modernă, un repertoriu în care n-ar fi uitați un Ibsen, un Björnson, un Hauptmann, un de Porto-Riche, un François de Curel, un Brieux sau un Maurice Donnay... Înfrînîndu-ne rîsul prostesc, să ne reculegem spiritele din grozăvia cataclismului universal în seninătățile severe ale adevăratei arte...

*

Și să ne gîndim și la cei ce vin în urma noastră. Să ne gîndim la copii. Să nu deplorăm imaginația lor tînără și nevinovăția sufletelor lor. De mai bine de un an se joacă în matinee : *Un fiu din America, Mătușica, Statul...* și alte insanități de felul acesta. Trebuia nepăsarea fantastică a fostei satrapii teatrale ca să îngăduie săvîrșirea acestui atentat împotriva vîrstei senine a copilăriei. Și cine a fost la teatru nu va uita niciodată ciorchinii de copii spînzurați din înălțimea galeriei pînă în staluri, îndreptîndu-și urechile nevinovate, dar setoase, pentru a nu pierde nimic din maimuțăriile odioase ce se debitează pe scenă... Acești copii vor fi precocii aventurieri de mîine : în sufletele lor senine a căzut o picătură de noroi, pe care nimic n-o va putea șterge...

Respectați nevoile noastre spirituale, respectați solemnitatea momentului în care trăim și respectați, mai ales, copilăria : iată o propunere pentru un program.

TEATRUL NAȚIONAL :

„FÎNTÎNA BLANDUZIEI",
PIESĂ ÎN TREI ACTE ÎN VERSURI
DE V. ALECSANDRI

Din *Ovidiu* mai rămîn numai cîteva coloane ; *Fîntîna Blanduziei* a rămas aproape în întregime.

Ascultînd-o și anul acesta, am o limpede viziune antică. Mi se pare că, străbătînd albăstrimile egeice, mă apropii ca altădată de ascuțișul capului Sunium. Am aceeași emoție : iată linia uscată a dealurilor pleșuve și iată grația coloanelor templului Minervei desfăcute pe orizon ca niște albe degete. Nimic : o mare albastră, un cer albastru, un pămînt calcinat cu care se luptă cîțiva sicomori, cîțiva maslini și cîteva zvelte coloane. Ajunge. Icoana întregei antichități clasice îmi răsare mai vie decît dacă ar răsări din brăcuitele volume ale învățaților și prin mormanele gloselor îngrămădite peste viața plăpîndă a veacurilor trecute...

Fîntîna Blanduziei e un astfel de templu înălțat în vîrful unui promuntoriu, stropit de apele egeice și desprins pe un cer pururi albastru. Un templu în care nu se mai slujește. Credința ce-i săpase statuele a zburat de mult în amurgul zeilor antici... Ne vorbește totuși : în jurul coloanelor singuratice fîlfîie pacea unei concepții de viață, senină și ideală. O concepție care e mai mult în închipuirea noastră decît în realitatea lumei vechi. Simțim însă nevoia de a ne înșela... Simțim nevoia de a popula trecutul cu dorințele tainice ale sufletelor noastre. Viața pe care n-o putem trăi noi acum o presupunem altădată, împodobind-o cu toate visurile noastre

deşarte de oameni osteniţi şi grăbiţi, cu toată odihna, nepăsarea, libertatea, idealismul, cumpătarea, poezia, peste care greul car al vieţei zilnice trece, strivindu-le în frageda lor încolţire. Neputîndu-le trăi noi, le dăruim bucuros altora...

*

Cu puţină ştiinţă a vieţii antice şi cu un mai puţin talent creator în viaţă, Alecsandri a izbutit să ne dea totuşi o senină icoană a Romei imperiale. Desigur nu o acvaforte. O acuarelă însă, pe care o priveşti cu plăcere cu ochii ce-şi adîncesc perspectiva în linia îndepărtată a veacurilor. Ceea ce nu putuse face *Ovidiu* o fac aceste trei acte firave ca nişte coloane ionice...

Ovidiu trecea peste măsura talentului lui Alecsandri; *Fîntîna Blanduziei* e în îngrădirea acestui talent. În *Ovidiu,* e o sforţare prea mare, neizbutită; în *Fîntîna Blanduziei,* e o desfăşurare leneşe a unui talent poetic ce se cunoaşte pe sine şi nu vrea să se întreacă.

În *Ovidiu* Alecsandri se încercase să ne dea un caracter şi o tragedie. Tragedia nu ieşea însă din caracterul lui Ovidiu; cadrele ei erau prea mari pentru un suflet uşuratic, lipsit de cutremurarea unei adevărate iubiri şi peste care tragedia căzuse cum ar cădea o casă pe spatele şubrede ale unui trecător ce-ar fluiera la lună...

În *Fîntîna Blanduziei* nu e nici o tragedie, nici încercarea de a ne zugrăvi un caracter furtunos. Evocaţia unui neînsemnat colţ al vieţei romane, cristalizată în jurul unei uşoare iubiri, şi un singur moment sufletesc al lui Horaţiu: atît, şi în această îngrădire voită, de ajuns. Întîmplîndu-se însă ca momentul sufletesc al lui Horaţiu să fie şi un moment adînc omenesc, poemul dramatic al lui Alecsandri îşi lărgeşte însemnătatea.

Nimeni nu putea fi mai nemerit decît Horaţiu pentru idila melancolică din jurul celebrei fîntîni. Pus într-o tragedie, Horaţiu n-ar fi fost la locul lui. Într-o idilă curmată de grăuntele de înţelepciune ce i-a înfrînat întotdeauna pornirile zburdalnice ale inimei, eroul lui Alecsandri întrupează nu numai o realitate omenească, ci şi o realitate istorică...

Horaţiu nu e poetul desfrîului, ca Ovidiu, în ceea ce priveşte latura etică, şi nici a începutului de decadenţă alexandrinică, în ceea ce priveşte latura estetică. N-a cunoscut adevărata pasiune, nici cît Catul, nici cît Properţiu. A cunoscut totuşi dragostea fugară, senină şi voioasă, din care nu ţîşnesc versuri nepieritoare, dar din care pot încă gîlgîi sonorităţile cristaline ale unui izvor ce saltă pe prundiş... A preamărit iubirea cu voioşia şi optimismul ei sănătos, şi nu în rătăcirile şi abaterile ei zgomotoase, ce nu pornesc din pasiune, ci din viţiu şi neîndestulare... Poet al plăcerilor cumpătate ale vieţii, Horaţiu a fost, mai ales, un poet al unei filozofii măsurate, al unei melancolii duioase, ce smulge aripele încrederii îndrăzneţe, dar nu smulge şi poezia vieţii, al unui trai liniştit, la adăpostul furtunilor şi al patimilor, al unui optimism fără iluzii, dar fără deznădăjduire, al unei filozofii mărginite la stricta realitate, la recunoaşterea ei deplină, care nu ridică totuşi orice bucurie...

Un astfel de poet ce caută oriunde plăcerea cumpătată, putînd totuşi renunţa la ea fără scrîşniri, deoarece primeşte viaţa *aşa cum e,* se putea îndrăgosti la bătrîneţe de tinereţea Gettei. Dragostea lui Horaţiu nu are nimic supărător, ca dragostea lui Postumus: nu e nici libidinoasă, nici senzuală. E o dragoste de poet încărunţit, cu inima veşnic tînără. Cînd tinereţea îşi cere însă drepturile ei mergînd spre tinereţe şi Getta iubeşte pe sclavul Gallus, Horaţiu, fireşte, sufere. O clipă numai. Realitatea vieţii îl cucereşte repede. Cumpătarea şi înfrînarea de sine, care sunt însăşi fiinţa morală a poetului nostru, îşi cîştigă drepturile lor. Necesitatea vîrstei e tot atît de nemiloasă ca şi necesitatea morţii, pe care o cîntase în odele şi epodele lui. Înaintea ei îşi înclină capul... Şi în această supunere e atîta duioşie şi melancolie, atîta stăpînire şi sănătate morală, încît momentul sufletesc al lui Horaţiu e un moment adînc omenesc, al unei vîrste ce apune, închinîndu-se unei alte vîrste, ce abia începe să răsară...

Fîntîna Blanduziei nu e decît acest moment. Fără să fie o tragedie sau chiar o piesă de teatru, e un crîmpei de umanitate şi, prin seninătatea formelor, mai ales de

antichitate. Dealtfel, poetul de la Mircești, prin firea lui senină, duioasă și optimistă, era menit să înțeleagă pe poetul Tiburului, care cîntase atît de frumos poezia mediocrității, a vieții rustice și a cumpătării, și, fără a fi războinic, devenise, prin același destin ca și Alecsandri, un poet al Curții, al războaielor, al măririi patriei — un poet, într-un cuvînt, național.

POEZIA POPULARA

I

Sub titlul de *Conștiința de neam și conștiința de rasă*, d. Delavrancea publică în *Epoca* un articol ce ar putea sluji ca punct de plecare al unei stări sufletești caracteristice. Arătînd că ideea de neam a scăpărat tîrziu în conștiința popoarelor, d. Delavrancea adaugă, între altele : „Abia pe la începutul secolului al XIX-lea lumea se trezi din somnul lung pe care-l dormise. Și minunea aceasta nu se datorește, în fond, nici dezvoltării dreptului natural și al ginților, nici filozofiei, nici moralei, nici științei în genere, ci faptului — care pare așa de mic — că vro cîțiva oameni plecară urechea la «glasul popoarelor», le ascultară poezia incultă, dar plină de adevăr, și începură să adune cu pasiune cîntecele populare ale neștiutorilor de carte, ale sărmanilor, ale creștinilor, ale babelor bătrîne, ale acestor umili cari continuau instinctiv tradițiunele apucate de moși-strămoși și le transmiteau pe melopee monotone urmașilor lor."

O dată cu adunarea poeziilor populare : „În Europa se auzi un concert universal : era imnul redeșteptării naționalităților, era forțele neamurilor în fierbere, era zăbranicul negru care se ridica de pe fața trudită a popoarelor care își părăseau cosciugul, răsculîndu-se din morți și afirmîndu-și cu tărie conștiința că există și că vor să existe".

Sau :

„Primul mare efect al adunării poeziilor populare a fost redeșteptarea conștiinței naționale".

Sau :

„Al doilea mare efect al poeziii populare este începutul de dezmorțire a conștiinței de rasă".

Într-un cuvînt, d. Delavrancea crede că omenirea a ajuns la ideea de neam prin mijlocirea poeziei populare.

*

Poezia populară își are, negreșit, frumusețile și, mai ales, însemnătatea ei științifică ; nu trebuie însă privită ca un fetiș.

Adunarea poeziilor populare și conștiință de neam : iată o legătură neașteptată. Această adunare, înainte de a deveni folclorul de azi, fusese totuși cunoscută și în antichitatea greacă. Poemele homerice nu sunt decît mai multe veacuri de poezie populară trecută prin mîna unui mare artist. În ele se oglindesc însușirile rasei și se prămăresc faptele ei colective. În jurul Troiei se adunase toate neamurile grecești, ducînd zece ani de viață învălmășită, de suferințe și de biruințe comune : vorbeau aceeași limbă, erau de același neam, aveau aceeași civilizație și, deși despărțiți de soartă în mici cetăți, se încordau în vederea aceluiași țel. Virtuțile rasei elenice își găsesc expresia tipică în mărețul Agamemnon, în îndrăznețul Achile și în mult vicleanul Ulise. Mîndria de a fi grec, de a vorbi dulcea limbă a zeilor, deplina conștiință a unei superiorități morale circulă pretutindeni în aceste poeme, venite poate din Smirna și din Chios, dar în care se amestecă toate legendele eolice și ionice. În ele găsim panteonul zeilor și eroilor Eladei, actul de naștere al rasei și epopeea ei. Purtate pe toate țărmurile lumei elenice, ne-am fi așteptat să trezească și conștiința de neam așa cum o înțelegem noi astăzi...

Zadarnică așteptare. Grecii au trăit mai departe în cetăți răzlețe și dușmănoase, în veșnică ceartă, în veșnică luptă : oplitii Spartei au siluit zidurile Atenei, și triremele Atenei au semănat în depărtările elenice focul, moartea — și civilizația. Poemele homerice și chiar instituția panelenistică a jocurilor olimpice n-au putut înrădăcina în mințile cele mai luminate ale antichității principiul naționalităților.

*

Acest principiu e cu totul nou. E un cîștig al civilizației moderne. Poezia populară nu e în nici o legătură cu nașterea lui. E numai o simultaneitate. Veacul XIX ne-a adus știința folclorului, după cum ne-a adus și principiul naționalităților sau electricitatea. Prin ce proces al civilizației omenești am ajuns la viziunea limpede a nevoiei popoarelor de a se grupa după naționalitate — e o problemă de sociologie, ce nu intră în marginile acestei cercetări literare.

Presupunerile sunt, oricum, multe. Una din cele mai întemeiate, deși nu singură, e teoria lui Spencer : războiul e principiul de căpetenie al unificării popoarelor, mai ales cînd se îndreaptă împotriva unui dușman din afară.

Grecii se luptau între dînșii de veacuri. Sub amenințarea cotropirii persane, cetățile s-au grupat la un loc. S-a văzut astfel minunea cooperării spartanilor alături de atenieni, în jurul cărora s-au strîns în două rînduri toate puterile răzlețe ale întregei Elade. Dacă primejdia persană ar mai fi dăinuit, grecii ar fi ajuns poate la conștiința reală (nu teoretică) a unei singure naționalități. Ceea ce nu făcuse poemele homerice ar fi făcut astfel dușmanul din afară. Trecînd primejdia, cetățile elenice au căzut însă în aceeași luptă fratricidă pînă ce romanii au zdrobit cu o lovitură de pumn viesparul de certuri în care se prefăcuse întreaga lume elenică...

Naționalitatea germană s-a înfiripat de asemeni în urma luptelor cu Napoleon. Franța și Anglia n-au ajuns națiunile unificate de azi, ieșind din feudalitatea lor haotică, decît în urma războaielor de hegemonie de mai bine de un veac : primejdia din afară le-a consolidat.

Războiul e numai unul din temeiurile procesului de întregire a popoarelor. Mai pot fi și altele.

Sclavia antică, existența castelor împiedecau, negreșit, într-o măsură oarecare, întărirea unei conștiințe naționale. Democrațiile de azi sunt mai prielnice deșteptării spiritului național : prin participarea cît or mai mulți

la sarcinele și binefacerile publice, interesul particular se împletește mai bine cu interesul public.

Latent încă de mult în conștiința popoarelor, principiul național n-a ajuns totuși la o formulare categorică decît o dată cu Revoluția franceză. Constituanta a proclamat la 22 mai 1790 : „că națiunea franceză renunță să întreprindă un război de cucerire și nu va întrebuința puterea împotriva libertății vreunui popor". Convenția făgăduiește la 19 noiembrie 1792 să dea „frăție și ajutor tuturor popoarelor ce ar voi să-și redobîndească libertatea". Iar *Declarația drepturilor omului* din 1795 declară : „Popoarele sunt neatîrnate și suverane, oricare ar fi numărul indivizlor ce le compun și întinderea teritoriului pe care îl ocupă : această suveranitate e inalienabilă. Fiecare popor are dreptul de a organiza și de a-și schimba forma de guvernămînt. Un popor n-are dreptul de a se amesteca în guvernarea altora. Încercarea împotriva libertății unui popor e un atentat împotriva tuturor popoarelor"...

Iată deci procesul sociologic prin care am ajuns la principiul naționalităților și iată, mai cu seamă, formularea lui nepieritoare făcută de oamenii Revoluției franceze. Poezia populară și folclorul nu au nici o legătură cu acest principiu.

*

Aș fi trecut alăturea de teoria d-lui Delavrancea dacă n-aș fi găsit-o ţipică. În jurul poeziei populare s-a cristalizat o stare de spirit atît de exaltată, amestec de legendă și de adevăr, de fantezie, de convenționalism și de misticism, încît, încărcînd-o de toate meritele, nu era de mirare să i se adauge și straniul merit al trezirii conștiinței naționale.

II

Fetișismul poeziei populare nu e un fenomen național : l-au cunoscut toate popoarele Europei. Nu e nici un fenomen nou : aiurea e cultul unui veac întreg. La noi,

numai al unei jumătăți de veac și cu tot romantismul începutului...

A pornit din Anglia acum o sută cincizeci de ani, dintr-o sinceră iubire pentru naivele producții populare, atît de nouă în mijlocul unei literaturi abstracte. A pornit deci dintr-o admirație literară. Multă vreme culegerile de poezii populare și-au păstrat caracterul literar și estetic. Trecute la germani, ele s-au îmbrăcat însă în armura științei. La început unii savanți s-au aruncat asupra lor pentru a dezlega probleme de mitologie preistori că, căutînd în legendele de azi ecoul miturilor ariene. Alții au văzut în ele un document sigur pentru psihologia omenirei în faza ei de sălbăticie. Era vremea epică a științei : vremea lui Grimm și a lui Lang, a vastelor sisteme imaginare, a marilor ipoteze uitate astăzi.

Folclorul și-a frînt cu timpul aripile ; zborul lui s-a țărmurit. Din înălțimile largelor presupuneri, s-a coborît pe pămîntul realităților, migălind amănunte prețioase pentru cunoașterea psihologiei etnice.

*

La început s-au adunat deci numai creațiuni estetice. Prefăcut în știința germană, folclorul s-a întins repede asupra tuturor producțiilor populare, frumoase sau nu, interesante sau nu, asupra legendelor, basmelor, cimiliturilor, farmecelor — într-un cuvînt, asupra licăririlor celor mai primitive ale spiritului omenesc... Noua știință și-a strîns astfel vaste materiale. Toate bunevoințele s-au împreunat pentru a arunca asupra lumei cititoare valuri uriașe de zadarnică hîrtie tipărită. Babele au fost cercetate ; cîntăreții și lăutarii au fost discusuți ; scriitori, ce n-ar fi văzut altfel lumina zilei, deveneau adevărați factori literari, ajutați de stat și de instituții culturale pentru a aduna nenumărate volume de maculatură populară, cu lucruri publicate de zeci de ori înainte, deformate de toate gurile prin care au trecut și uneori chiar și de mîna dibace a culegătorului ce-și caută o originalitate.

Deasupra universului întreg s-a împletit o rețea de literatură populară ; s-au întocmit societăți de exploatare a acestei lesnicioase mine, s-au întemeiat buletine, re-

viste și colecții, s-au fondat institute cu legături internaționale și congrese. Mii și zeci de mii de volume au umplut bibliotecile lumii. Și nu s-a isprăvit. „Știința" lucrează încă. Nici nu se poate prevedea spre ce oceane de literatură populară ne va duce harnica ei barcă, vîslită de atîtea mîini nerăbdătoare de a lăsa o urmă în apele perfide ale nemurirei.

*

Poezia populară a fost deci mai întîi un fetiș literar, înainte de a deveni un fetiș științific. Nu e vorba nici de frumusețile ei reale, nici de însemnătatea ei psihologică : ci numai de exagerarea lor.

La început părea un idol asiatic, îmbrăcat în haine scumpe, închis într-o raclă de aur, în jurul căruia se învîrteau coribanții exaltați, cîntîndu-i laude, admirîndu-i frumusețile și virtuțile regeneratoare, căzînd apoi în genunchi și în extazul mistic al sufletelor ce nu pot trăi fără o credință transcendentală. E atitudinea romanticilor față de poezia populară. Astăzi, ea e un mare idol de oțel, în pîntecele căruia se varsă tone de hîrtie. E un moloh științific. Trăim, de altfel, sub stăpînirea fetișismului științific.

Articolul d-lui Delavrancea ne arată totuși că n-am scăpat cu totul și de fetișismul romantic al poeziei populare.

D. Delavrancea făcuse o legătură între adunarea poeziilor populare și conștiința națională. Folclorul ar fi adus, după d-sa, principiul naționalităților...

Am arătat că poezia populară nu fusese în stare să lumineze conștiința națională a neamului celui mai luminat al antichității. Poemele homerice n-au izbutit să realizeze unitatea rasei elenice... E drept că folclorul și-a luat zborul în epoca în care omenirea a ajuns la credința că popoarele trebuie să se grupeze după principiul național. Dar dacă e vreo legătură între aceste două fenomene moderne — ea e alta.

*

E, negreșit, legătura amîndora cu spiritul vremii îndreptat spre popor. În ordinea politică, el a ajuns la

ideile Revoluției franceze, iar în ordinea literară, la adunarea superstițioasă a tuturor producțiilor populare. Revoluția franceză nu e opera folclorului, ci amîndouă au pornit din adorarea noului idol : poporul... Sanguinarii Convențiunei și ai Teroarei au făcut mai mult pentru folclor decît cei mai stăruitori folcloriști.

Ei au formulat principiul suveranității poporului ; ei au ridicat poporul la înălțimea unui fetiș. În politică, actele lui sunt intangibile ; în literatură, producțiile lui nu puteau fi decît cea mai înaltă expresie a geniului național. Așadar : sufragiu universal și poezie populară.

În politică, problema e mai felurită. În literatură, se poate răspica mai ușor. Adorarea necondiționată a literaturii populare pleacă de la concepția metafizică a unui popor considerat ca o entitate, ce-și tălmăcește prin mijlocirea artei însușirile lui supreme. Poporul nu e însă o ființă vie și unitară ; poporul e o reunire numerică de mai mulți indivizi, legați prin cîteva însușiri comune, dar despărțiți printr-o prăpastie de idei, de simțiri, de voințe deosebite...

Producțiile populare nu pornesc din colectivitatea poporului, care nu există ca o ființă de sine stătătoare. Nu e „poporul" poetul *Mioriței* sau al lui *Român Gruie Grozovanul :* un astfel de „popor" nu există decît în mintea ideologilor. Poetul *Mioriței* a fost un cioban ; un anume cioban, dintr-o anumită stînă, de pe o anumită creastă de munte... Balada lui a călătorit apoi de pe vîrf pe vîrf, adăogîndu-i-se mici îndreptări, după gustul și mai ales după lipsurile de memorie ale fiecăruia.

De-ndată ce din preajma poeziei populare se risipește mirajul unui „popor" care e numai o noțiune abstractă, rămînînd în locul lui un umil cioban, un lăutar, un vătăjel boieresc, o catană sau o babă gîrbovă, adică un număr de indivizi — se ridică o mare îndoială în fața acestei „expresii a geniului național".

Literatura populară s-a bucurat de marele prestigiu al anonimatului. Nimeni n-a văzut cum se făurește ; nimeni nu i-a cunoscut autorul. Necunoscîndu-l, suntem mai porniți să-l adorăm : necunoscutul e una din condițiile misticismului omenesc... Dacă această adorare s-ar

întîlni cu niște ființe anumite ar da îndărăt... Dacă am ști că atîtea „frunze verde“ sunt opera poetică „din ceasurile libere“ ale lui Ion de la curte, am fi mai puțin grăbiți să le găsim de o „frumusețe neîntrecută“.

În politică, se poate încă înțelege cum o alăturare de indivizi poate face o voință națională impusă și capetelor conducătoare. În artă, nu. Toți ciobanii din lume nu vor face la un loc înalta personalitate artistică a unui Goethe sau a unui Dante. Că și în producțiile acestor ciobani sau cîntăreți populari se găsesc frumuseți de o încîntătoare naivitate și sinceritate nu mai e nici o îndoială. Că se găsesc în ele prețioase date de psihologie etnică e iarăși sigur. E însă cu totul neadevărat că arta populară ar putea cumpăni adevărata artă a marilor artiști și a marilor creatori... Uneori poetic, alteori interesant numai pentru cultura unui popor, folclorul modern e cele mai adese o superfetație tipografică : o jertfă pe care o plătim cu toții fetișului modern : poporului suveran și neexistent.

III

„Românul e născut poet !“

Cu aceste cuvinte își începuse Vasile Alecsandri prefața culegerii sale de poezii populare din 1852. O formulă lapidară care, ca și „Scrieți, băieți“ a lui Eliade, a stăpînit literatura noastră de la mijlocul veacului. De o parte, îndemnul muncii grăbite și al unei literaturi improvizate. De alta, încrederea în puterile poetice ale neamului.

„Comori neprețuite de simțiri duioase, mai adause Alecsandri, de idei înalte, de notițe istorice, de crezări superstițioase, de datini strămoșești și *mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine,* poeziile noastre poporale compun o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru națiа română“.

Notițe istorice, credințe superstițioase, datine strămoșești ? Da, se găsesc în poeziile populare.

Comori neprețuite de simțiri duioase ? Da. E multă simțire duioasă în toată literatura noastră. Oricît de puțin ne-am încrede în datele nesigure ale psihologiei etnice, duioșia rasei e una din trăsăturile fundamentale ale sufletului românesc.

O avere națională ? Negreșit. Literatura populară e avutul fiecărui popor.

Frumuseți poetice, pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine ? Hotărît, nu.

Literatura noastră populară are frumuseți. E și originală : ar fi și greu să nu fie originală o literatură crescută la adăpostul oricărei înrîuriri străine. Nu e însă mai presus de literatura populară a altor neamuri. Baladele noastre nu întrec baladele scoțiene, romancerul spaniol sau chiar baladele sîrbești și grecești ; lirica noastră nu întrece lirica italiană sau lirica popoarelor slave ; epica noastră nu întrece epica popoarelor germanice sau scandinave !... Ar fi o îndrăzneală prea mare. Nu mai avem nevoie astăzi de „nouri“ aristofanici. Un astfel de „nour“ era și formula generoasă a lui Alecsandri.

Românul nu e mai poet decît ceilalți oameni de pe fața pămîntului. Etnicește vorbind, nici n-ar fi trebuit să fie poet deloc. Purtăm moștenirea romană, adică moștenirea unui popor fără însușiri poetice, a unui popor constructor, organizator, colonizator războinic, cu o slabă poezie cultă și artistică și cu o totală lipsă de poezie populară. Cît de departe suntem de aezii homerici ! Tabere, drumuri, apeducte, întărituri și nesfîrșite „valuri“, da. Poezie, nu. De unde se putea deci naște românul poet ! Noroc că sîngele slav ne-a scăpat dîndu-ne acea duioșie caracteristică neamului nostru ca și popoarelor slave. Fără acest amestec fericit, nici n-am fi avut poezie populară. Am fi fost, mai ales, lipsiți de lirism, după cum e lipsită poezia populară franceză...

*

Alecsandri plecase de la valoarea estetică a producțiilor populare. Era punctul de vedere al timpului său și, mai ales, al școalei romantice, ce se îndreptase spre izvoarele vii ale inspirației populare...

Nici nu se mai poate pune azi în discuție însemnătatea acestui punct de vedere : aiurea, ca și la noi. Ar fi să discutăm însemnătatea curentului poporan, atît de binefăcător. Din mijlocul rătăcirilor cîtorva pedanți, el ne-a adus la realitățile unei limbi și ale unei inspirații naționale. Lucruri trecute de mult în istoria literară...

Criteriul estetic a stăpînit însă atît de puternic pe Alecsandri, încît și-a îngăduit schimbări simțitoare în culegerea lui de poezii populare. Să fie numai frumoase. Atît. A fost, negreșit, criticat și chiar aspru criticat. Criteriul estetic nu mai e punctul nostru de vedere. Fetișul „frumuseții neasemănate" e înlocuit cu fetișul științific. În producțiile populare vedem mai mult documente de psihologie etnică.

Colecția lui Alecsandri e deci mai puțin „documentară" ; e însă cu mult mai frumoasă.

Iată, de pildă, frumoasa baladă a lui *Mihu Copilul.* Cît de plastic e zugrăvit drumul lui Mihu prin munți !

...Merge el cîntînd,
Din cobuz sunînd,
Codrii dismierdînd.
. . . . . .
Mult e frunza deasă,
Noaptea-ntunecoasă,
Și calea petroasă !
Dar cînd se urca
Și murgul călca,
Peatra scăpăra,
Noaptea lumina,
Noaptea ca ziua.
Merge, mări, merge,
Ș-urma li se șterge
Pintre frunzi căzute,
Pe cărări perdute.
. . . . . .
„Hai, murgule, hai,
Pe coasta de plai.
Ce lași tu drumul
Ș-apuci colnicul ?"

Mihu începu apoi să cînte :

Un cîntic duios
Atît de frumos,
Munții că răsun',
Șoimii se adun,
Codrii se trezesc,
Frunzile șoptesc,
Stelele clipesc,
Și-n cale s-opresc !

Întîlnirea lui Mihu cu Ianuș Ungureanu, lupta lor bărbătească sub ochii tovarășilor lui Ianuș ce-i privesc :

Cum mi se-nvîrtesc,
Cum mi se smucesc,
Cum mi se trîntesc...

și răpunerea ungurului sunt, de asemenea, admirabil zugrăvite. Sfîrșitul arată frumusețea etică a eroului : el iartă pe tovarășii lui Ianuș. Privindu-i ca nevrednici de haiducie, îi îndeamnă să se ducă la munca țarinei :

...oameni de gloată
Buni de sapă lată.

Eroul pornește apoi senin :

Prin codrul frunzos.
Și-n urmă-i vuiește
Codrul clocotește
De-un mîndru cîntic,
Cîntic de voinic,
De-un glas de cobuz
Dulce la auz,
De cobuz de os,
Ce sună frumos !

*

Culeasă de d. Chr. N. Țapu de la bătrînul Precup Urban din Salcia (Teleorman) în marea culegere de *Materialuri folcloristice* a lui Grigore Tocilescu, balada nu mai

are frumusețile de amănunt ale baladei lui Alecsandri...
Mihu e :

...Înșelător de doamne,
Iubeț de cucoane,
Umblă noaptea pe răcoare,
Scutură iarba de rouă.

În balada lui Alecsandri cîntecul lui Mihu înmărmurea atît de frumos munții, șoimii, codrii, frunzele și stelele.
În balada lui Precup Urban :

...Topuzu de os
Mult zice duios,
Coardele de pește
Und'le zdrăncănește
Inima lui Ianuși topește.

Frumusețea poetică a cîntecului lui Mihu a dispărut și ea...
Dar Mihu mai e și eroul unei alte balade. E vorba de balada lui Mihu și Ștefan-Vodă...
Ștefan-Vodă plănuise să prindă pe Mihu. Sora haiducului, Calea, ce trăia la curtea lui vodă, îi luă însă înainte, vestind pe fratele său. Trăgîndu-l în cursă, Mihu puse mîna pe vodă.
După o variantă, el îi dădu apoi drumul fără altă condiție ; după o alta, Mihu îl logodi cu soru-sa...
Balada culeasă de normalistul Ion Tănăsescu are nevoie de 530 de versuri pentru a povesti întîmplarea aceasta ; versuri neînaripate, prozaice și uneori triviale. Nu lipsesc nici înjurăturile de mamă (am numărat cinci într-o singură variantă). Găsindu-l pe vodă în pădure, haiducii îl întrebară pe Mihu :

— Cine dracu este ăsta, măi frate ?
Iară Mihul ce spunea ?
— Asta este Ștefan-Vodă,
S-a lipsit de la cafeaua lui cea bună
Și-a plecat el după mine.
Ia să-i faceți de pădure,
Fiindcă a venit pe la mine !

Iar cînd vodă scapă :

Joc de fugă nu-și bătea
Și baltonu-și (!?) lepăda.

Ajunge.

*

Astfel de balade sunt lipsite de orice valoare literară... Cele mai adese, sunt lipsite și de valoare documentară.
Totuși se adună. Se adună cu o stăruință în adevăr uimitoare. Ministerul de Instrucție, Academia și alte instituții publice nu se dau îndărăt de la nici o jertfă materială. Am dinaintea mea *Materialuri folclorice* — trei mii de pagini mari, din care, două, poate, nu sunt decît zadarnică hîrtie tipărită. Cîteva balade „îndreptate" de ale lui Alecsandri atîrnă mai greu decît zecile de volume de vulgarități lăutărești... Într-o țară în care poeții cu „un nume" mor de foame și n-au cum să-și scoată întîiul lor volum de versuri, aruncăm cu dărnicie în pîntecele de oțel al molohului modern cantități neistovite de versuri neinteresante ale „marelui poet anonim".

TEATRUL NAȚIONAL :

ÎN MARGINEA „CÎINILOR" D-LUI HARALAMB LECCA

Critica dramatică și-a arătat părerea asupra *Cîinilor* : cea mai slabă, sau una din cele mai slabe lucrări ale d-lui Haralamb Lecca. Sunt de aceeași părere... Dacă m-aș întîlni cu d. director general al teatrelor din România, l-aș întreba :

— Pentru ce *Cîinii ?*

— E vorba să reluăm cîte ceva din autorii noștri dramatici.

— N-am întrebat : de ce Lecca, ci pentru ce *Cîinii ?*

— Așa a dorit autorul însuși.

— Dorința autorului ar trebui să rămînă dincolo de pragul teatrului. Cît despre felul cum un autor se cunoaște pe sine, iată dovada : d. Lecca și-a ales cea mai slabă lucrare. A păgubit cel dintîi, negreșit. O pagubă ce nu ne privește. A păgubit însă teatrul, am păgubit și noi.

Nu voi intra deci în miezul piesei... D. Lecca are îndărăt o activitate mai însemnată, asupra căreia ne-am fi oprit cu mai multă bucurie... Despre *Cîini,* doar cîteva notițe marginale.

*

A face o lucrare slabă e un păcat omenesc. Oricui i se poate întîmpla. A nu-ți da seamă de slăbiciunea ei e încă firesc : judecăm cu aceleași însușiri cu cari scriem. Plin de propria noastră creațiune, pe care de-abia am desprins-o de firele însîngerate ce o lega de noi, n-o putem

privi decît cu dragoste, cu părtinire și într-o neputință desăvîrșită de a o judeca cu obiectivitate. S-au văzut deci scriitori mari aruncînd în circularea vieții literare opere nevrednice de talentul lor, fără să-și fi dat totuși seama de greșeala făcută...

După un timp însă, omul se primenește, judecînd altfel : devine obiectiv chiar cu trecutul lui. Ce a scris odinioară e ca și cum ar fi scrisul altcuiva. Cîțiva ani ajung pentru a ne cîștiga luciditatea față de noi înșine.

Că d. Lecca a scris o lucrare fundamental falsă nu e nici o mirare. Dar că după mai bine de zece ani a adus-o din nou la rampă e una din mirările mele cele mai vii, căci cu toți știm că d. Lecca e o minte tăioasă.

*

În tot timpul reprezentației mă gîndeam la problema delicateței în artă. *Cîinii* n-o cunosc... Delicatețea e o atingere ușoară, învăluitoare, o sugestie mai mult decît o afirmare... Sugestia e adevăratul scop al artei. Știința afirmă pentru că poate dovedi ; arta nu poate dovedi niciodată. O teză brutală și dogmatică este zădărnicia cîtorva intelectuali. Într-un roman sau într-o piesă de teatru nu poate fi pus decît un caz. Sunt însă mii de alte cazuri felurite... Ce ne dovedește deci teza scriitorului ? Cel mult că are dreptate o singură dată. Atît. Dar în alte cazuri ? Nimic. Muncă zadarnică. Neputînd dovedi, menirea artei e mult mai grea. Ea trebuie să sugereze. O teză se pune cu bun-simț și inteligență. Pentru a sugera trebuie un adevărat talent și o adevărată intuiție creatoare.

Cîinii sunt o teză stîngace și brutală : în lumea noastră politică găsim tot felul de cîini ce latră pe cei ce nu-i mai pot hrăni. D. Lecca ține să-și dovedească teza. Urmează deci un alai de figuri strîmbe, lătrătoare, mușcătoare, o însăilare de cruzimi, de neverosimilități, de imposibilități, de monstruozități... Crezînd că n-a fost îndeajuns de înțeles, d. Lecca adaugă fără răgaz. E neostenit, e nesățios... Teza îi scapă ; o înșfacă din nou, îi mai bate în cap un cui. Teza e capul lui Hindenburg de la Berlin. Și cu cît o țintuiește mai mult, cu atît îi scapă mai ușor.

O îmbrățișează : ea se face un sul de fum și se înalță în aer. La urmă, munca e zadarnică.

Cîinii n-au dovedit nimic : au dovedit că e o piesă rău făcută, ce nu cunoaște delicatețea și sugestia. În loc de a ne lăsa pe noi să încheiem cu vorbele : ce cîinoasă e lumea noastră politică ! d. Lecca ne-o spune singur. Și nu o dată. De două ori ne face teoria „cîinilor", cu toate speţele rasei, cu diviziuni și subdiviziuni. E o adevărată disertațiune zoologică. Arta e altceva. Arta învăluie și cucerește. Nu printr-o afirmație, ci prin atîtea amănunte discrete și îmbinate tainic într-o atmosferă, într-o rețea ce se răsucește în jurul nostru, se lipește de noi și apoi se resoarbe în toate adîncurile ființei noastre morale. Nu suntem convinși. Suntem însă învinși și cuceriți. Cînd ieșim din teatru, purtăm cu noi o stare sufletească nouă : starea sufletească a autorului în momentul concepției operei lui.

*

Să mai spun că drama d-lui Lecca nu e nici teatrală ? Care e ideea ei centrală ? *Cîinii*. O piesă deci de moravuri sociale. Ce caută atunci tragedia lui Verera ? Pe Verera îl latră. Prezența lui era necesară. Negreșit : dar piesa socială nu trebuia să fie înăbușită de o dramă psihologică de alt ordin. Viața intimă și nenorocirile de dragoste ale lui Verera cad alături de piesă. Și, cu toate aceste, ele copleșesc construcția dramatică a d-lui Lecca. Actul al treilea, îndeosebi, e consacrat lui Verera. E, de altfel, și mai slab decît partea socială a dramei. Brutalitate voită și neverosimilități rînduite metodic.

*

Ce veche mi s-a părut drama d-lui Lecca !

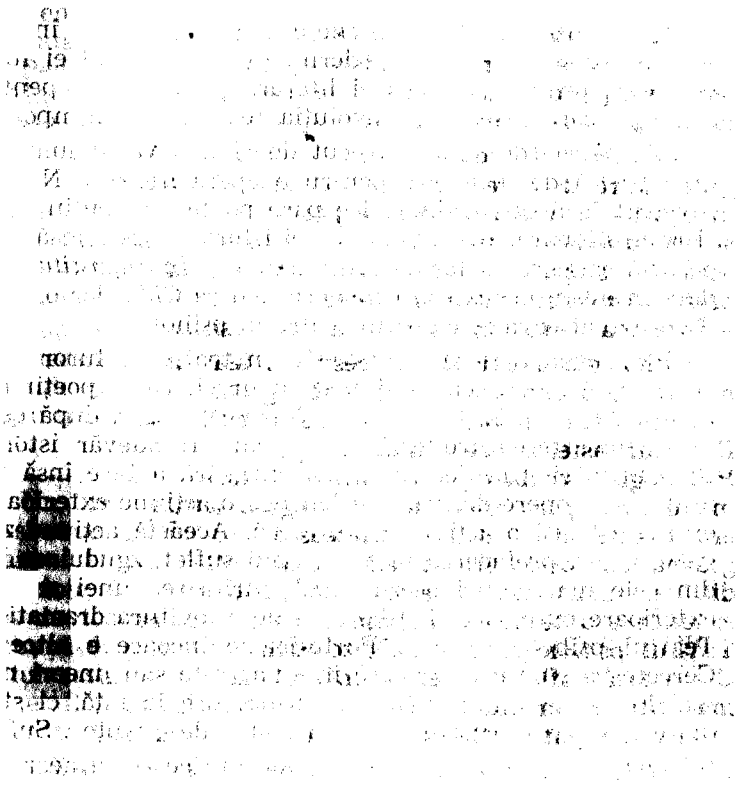
Are un raisonneur. Trăim încă o dată teatrul lui Alexandre Dumas-fiul, cu nesuferitul filozof al piesei, care trage sforile, sau, dacă nu ia parte la acțiune, apare mereu pe scenă pentru a ne explica acțiunea altora, pentru a ne desprinde filozofia și a ne duce de mînă prin mijlocul peripețiilor încurcate... Raisonneur-ul lui Dumas nu

e decît corul antic. Pentru noi e însă o fantomă și o mașinărie artificială, pe care n-o mai putem suferi...

*

Și pentru ce *Cîinii ?*

Cîinii sunt răi. Cu putință. Latră la trecători, latră și la lună. Nu sunt însă nerecunoscători. Dimpotrivă. Nu mușcă mîna ce i-a hrănit : o ling chiar.



TEATRUL VOICULESCU-BULANDRA :

„ÎNDRĂGOSTITA", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE GEORGES DE PORTO-RICHE

Îndrăgostita lui Porto-Riche e una din cele mai însemnate piese ale teatrului modern : pentru adîncul ei fond omenesc, pentru valoarea ei literară și, mai ales, pentru locul pe care-l ocupă în evoluția teatrului contimporan.

Un patrar de veac a trecut de cînd a văzut lumina : grea piatră de încercare pentru o operă literară. Nu s-a învechit însă întru nimic. Ne pare poate mai puțin nouă și revoluționară. Atît : valoarea ei istorică crește însă prin această risipire a farmecului noutății. *Îndrăgostita* e o dată în evoluția teatrului modern. Nu ca *Cid :* dar o dată. A însemnat ceva : începutul teatrului psihologic.

Psihologia a existat, negreșit, în teatrul tuturor vremurilor. Au cunoscut-o și tragicii greci, ca și poeții romantici. Fără psihologie nu e adevăr sufletesc, după cum fără cunoașterea trecutului nu poate fi adevăr istoric. Psihologia circula deci pretutindeni, fără a face însă temeiul unei opere dramatice. Pe lîngă o acțiune exterioară, era, firește, și o acțiune sufletească. Această acțiune zugrăvea însă prefacerea totală a unui suflet, zguduirea lui din cele mai adînci așezări, sub înrîurirea unei acțiuni exterioare puternice și culminate de o lovitură dramatică. Teatrul psihologic de la Porto-Riche încoace e altceva. Cercetează sufletul omenesc în amănunte sau uneori numai într-un amănunt. Nu e o schimbare la față, ci studiarea unei cute sufletești. E un teatru de nuanțe... Sufletul omului e un bogat joc de momente ce se urmează și

nu se aseamănă ; o bogată succesiune de sclipiri trecătoare și înșelătoare... Teatrul psihologic nu îmbrățișează pe om în toată varietatea mișcărilor lui sufletești ; se mărginește numai la cîteva. Cîmpul lui e mai îngust ; pătrunde însă mai adînc. Pentru a cunoaște pe om, nu-l pune în împrejurări tragice și rare : nu caută nici incestul lui Oedip, nici crimele Atrizilor, nici grozăviile tragediilor lui Shakespeare... Se mărginește la cercul îngust al vieții zilnice... Acțiunea exterioară e aproape izgonită. Oricum, e strangulată la cîteva amănunte fără caracter extraordinar ; întîmplări obișnuite, de care ne lovim la fiecare pas. Nu apar nici umbrele morților, nici pete pe care nu le spală toate apele mărilor... Și din această scurgere de momente nebăgate în seamă, iese o acțiune sufletească limitată, dar puternică și uneori chiar tragică.

Pentru a o culege n-a trebuit decît să ne plecăm. Au trecut însă mii de ani pînă ce ne-am plecat... Porto-Riche e unul din cei dintîi ce s-au ațintit asupra sufletului omenesc pulverizat...

În mijlocul unui teatru romantic fantastic, miraculos, violent, exterior și zgomotos, care n-a cunoscut aproape deloc sufletul omului, în mijlocul „teatrului liber", realist și brutal, inestetic și de un tragic căutat, a sosit *Îndrăgostita* lui Porto-Riche. Cu mijloace atît de puține și cu nuanțe atît de fine, ea a prins un crîmpei de viață omenească și de adevărată tragedie înăbușită : așa cum sunt de obicei tragediile, sugrumate în conștiința noastră sau între pereții penaților familiei.

*

Un învățat e iubit prea mult de nevasta lui. Ar dori să-și capete libertatea. Lanțul căsniciei se strînge însă tot mai mult aproape de opt ani. Omul cere aer. Într-o clipă de mînie i-o spune nevestei, îndemnînd-o să-i dea odihna cea de toate zilele. N-o mai iubește. Poate să-l înșele. Nebună de durere, Germaine se aruncă în brațele prietenului casei. O singură dată. Crima e însă săvîrșită. Etienne află : vor să se despartă. Toată gelozia bărbatului înșelat, toată dragostea de care nici nu-și mai dădea seama, cei opt ani de intimitate fericită i se deșteaptă însă în suflet... N-o poate părăsi. În zadar îi spune Germaine :

— Bagă de seamă, Etienne, vei fi nenorocit.

— Ce-mi pasă !

Atît. S-a sfîrșit.

Porto-Riche o numește „o comedie", pentru că cei doi eroi s-au împăcat. E totuși o tragedie înăbușită sub piatra răspunsului lui Etienne : „Ce-mi pasă !". O tragedie zilnică, fără deznodămînt. Un deznodămînt curmă dintr-o dată ; tragedia celor doi soți se va prelungi însă pînă și sub perii albi cu îndărătnicia lucrurilor ce nu se pot uita... „Ce-mi pasă !" — și cît îi va păsa ! Între ei va fi fantoma unei fapte neșterse. Iată pata lui Lady Macbeth... transpusă cu mijloacele teatrului modern...

*

Teatrul lui Porto-Riche e teatrul psihologiei feminine... În el găsim atîtea eroine peste care dragostea și-a pus stăpînirea cu puterea unei fatalități antice... E, în adevăr, ceva antic în concepția dragostei la Porto-Riche.

Iubirea e o putere fatală și tragică.

— Ah, quelle misère d'aimer ! strigă Germaine. Etienne îi răspunde : — Ah, quel supplice d'être aimé ! — și între aceste două replice se petrece tot teatrul lui Porto-Riche : nenorocirea de a iubi și chinul de a fi iubit. În fața dragostei nu e scăpare : ea e tiranul zeilor și al oamenilor, de care ne vorbea poetul epic. Această concepție era și concepția lui Racine. Tragedia eroinei lui Porto-Riche nu e mai măruntă decît tragedia Fedrei. Nu e nevoie să fii chinuit de o iubire incestuoasă. E de ajuns să iubești fără a fi iubit. Durerea e aceeași... Nu e nevoie de lovituri de teatru și de o acțiune exterioară căutată.

Porto-Riche e un clasic. Ca și toată literatura clasică, el se îndreaptă asupra „omului".

Ținînd însă seamă de datele psihologiei moderne, de pulverizarea sufletului omenesc, în momente, în amănunte, el e și un modern. Mai e un modern și prin simplificarea acțiunei dramatice, prin realismul sobru al dialogului, prin reducerea acțiunei exterioare și prin limitarea cercetării lui la un tragic cotidian. În acest amestec fericit de „umanism" și de „fatalism" antic și de mijloace moderne și realiste stă noutatea acestui mare dramaturg și însemnătatea *Îndrăgostitei...*

*

Piesa a avut, de altfel, cadrul pe care-l merită... Ea a fost frumos jucată de d-nii Bulandra și Manolescu. Manierată și destul de artificială în actul întîi, d-ra Ventura ne-a făcut, în sfîrșit, să simțim, spre sfîrșitul actului al doilea și în actul al treilea, că e o mare artistă.

„BOUBOUROCHE"

În timp ce la Teatrul Regina Maria se juca *Îndrăgostita* lui Porto-Riche, o trupă franceză dădea la unul din cinematografele capitalei *Boubouroche* al lui Courteline : două din cele mai însemnate opere ale teatrului francez modern.

Boubouroche s-a jucat, pe vremuri, și în românește. S-a jucat însă rău ; într-o limbă stîngace și fără ca rolurile să fi fost știute și pătrunse. Era o adevărată suferință să-l vezi cu penele smulse, jucat într-o cameră mare cît un hambar și fără acea desăvîrșire de ton și de nuanță cu care ne-au deprins actorii francezi în repertoriul lor național...

Subiectul comediei e cunoscut.

Un „binevoitor" îi vestește bunului Boubouroche că prietena lui, Adela, îl înșeală în fiecare seară cu un tînăr. Tînărul era în adevăr instalat într-un dulap cu tot confortul modern : avea măsuță, lampă, cărți și oglindă. Boubouroche e zdrobit. Toată fericirea lui de opt ani se năruie într-o clipă. Adela știe însă să-l convingă de nevinovăția ei : tînărul e o rudă. E la mijloc o taină de familie. Dacă Boubouroche ar vrea s-o cunoască, i-o va spune cu tot jurămîntul dat. Boubouroche nu vrea nimic. Vrea numai să creadă în iluzia unei fericiri. O undă de mînie îl cutremură totuși. Cu pas hotărît, iese să se răzbune pe „binevoitorul" ce-i anunțase trădarea Adelei.

Atît.

Boubouroche e o mare creațiune. În el e zugrăvită una din cele mai caracteristice laturi ale inimei omenești : *credulitatea*. Un suflet bun și slab, menit să fie învins. Și, mai ales, pentru dragoste, Boubouroche e o pradă sigură. Lupta dintre dînsul și Adela e lupta pisicei și a șoarecului : o luptă savantă și barbară. De o parte, credulitatea sufletelor slabe. Mai mult, poate : nevoia de a se preface că crede. De cealaltă, viclenia sigură a sufletelor tari, ghearele catifelate ale Dalilei, jocul superior al Evei dominatoare...

*

Și în teatrul lui Caragiale avem icoana credulității bărbătești zugrăvită în Trahanache și în Jupîn Dumitrache.

Nimic nu zguduie încrederea lui Trahanache. E un bărbat senin, fericit și cu „putîntică răbdare", pe care nimic n-o tulbură : nici chiar evidența. Cînd găsește biletul lui Tipătescu către Zoe, nu se gîndește o clipă că ar putea fi înșelat. E sigur că e la mijloc „o plastografie"... Toată lumea știe, ziarul orașului o scrie negru pe alb. Trahanache își păstrează seninătatea lui olimpiană, jurînd pe „amicul" său Fănică și pe Joița lui. E ceva îngeresc în această atitudine sufletească. Unii ar numi-o prostie, alții ar privi-o însă ca pe o superioritate morală, pe care n-o atinge nici bănuiala răului.

În Jupîn Dumitrache psihologia e alta. El tremură pentru „onoarea lui de familist". Bănuiala îl încolțește necontenit. În oricine vede un dușman al cinstei lui. Se teme de toți. Nu se încrede decît în unul singur : tocmai în cel ce-i necinstește casa. Ca de obicei. În Jupîn Dumitrache nu găsim deci credulitatea totală a sufletelor curate și neînarmate, ci o veșnică bănuială îmbinată cu o *singură* încredere : împerechiare în care se vede ironia întregei vieți omenești.

Boubouroche e mai aproape de Trahanache. E senin și nebănuitor. E un Trahanache scos însă din pacea credulității lui, printr-o împrejurare tragică și neprevăzută. Se lovește de evidență. În camera Adelei, un tînăr stă ascuns în dulap : e un fapt brutal, peste care nu poate trece, un

fapt sigur. În sufletul lui Boubouroche se petrece deci o adevărată tragedie, pe care n-o găsim la Caragiale. Dramaturgul nostru a ocolit-o. Găsind bilețelul lui Tipătescu către Zoe, Trahanache crede într-o plastografie... Drama e înconjurată : rămînem în comedie. Courteline o împinge mai departe, spre adevărată tragedie ; el continuă ceea ce curmase în drum Caragiale.

Criza sufletească a bietului Boubouroche e, în adevăr, magistral zugrăvită...

Întîi, firește, nu crede. E sigur de prietena lui, de iubirea și fidelitatea ei. Adela nu-l înșeală. Și totuși, îndoiala îl mușcă. I se dă un fapt precis : n-are decît să se ducă la ea spre a-l controla... Se duce. Cum nu se poate preface, își spune deodată bănuiala, siguranța chiar : văzuse de jos două umbre pe geam. Adela începe să-l dojănească... Viclenia femeii se desfășoară cu dibăcia unei pînze de paianjen. Întreg actul al doilea e un capodoperă de psihologie : lașitatea bărbatului, graba lui de a se convinge, imensa dorință de *a crede*, pe de o parte ; iar, pe de alta, îndrăzneala femeii care tăgăduiește totul, silindu-l pe bietul Boubouroche să caute pretutindeni, pînă și în pivniță. Boubouroche se potolise ; încrederea îl cucerise. O întîmplare i-o alungă din nou. Stingîndu-se lampa din cameră, se vede lumina din dulap. Tînărul e, în sfîrșit, prins...

Durerea lui Boubouroche e tragică. Duelul dintre bărbat și femeie începe mai strîns, mai involuntar, dar neegal : Boubouroche e o cetate ce n-așteaptă decît să se predea ; Adela, un cuceritor ce-și rafinează mijloacele de împresurare. Cetatea se predă : toate enormitățile Adelei trec ca adevăruri sigure. E nevinovată. Boubouroche îi cere iertare...

Un act epic, de o adîncime omenească rar ajunsă. Dar și de o mare tragedie. Bunătatea impusă pînă la lașitate și nevoia de a crede, nevoia unei iluziuni de fericire, stau sîngerate dinaintea noastră sub amara ironie a dramaturgului.

TEATRUL NAȚIONAL :
ÎN JURUL UNEI PIESE CARACTERISTICE : „AMICUL TEDDY"

Aș numi noul spectacol al Teatrului Național *o piesă slabă*, și nu e cuvîntul potrivit. Pentru lipsa ei de pretenție, aș numi-o *piesă slăbuță* și nu e de ajuns. Judecînd-o bărbățește, cu gîndul la ceea ce e artă adevărată, *Amicul Teddy* e, negreșit, o piesă slabă și chiar foarte slabă. Judecînd-o cu indulgența pe care o arătăm unui anumit fel de literatură dramatică pariziană, e o piesă slăbuță, ca atîtea altele.

Privind-o mai mult ca pe *o piesă caracteristică*, mă voi opri asupra ei. Altfel, ar fi o pagubă și pentru mine și pentru cititori, după cum a fost, cu siguranță, o pagubă pentru spectatori... În *Amicul Teddy* găsim un caz tipic, ce merită atenția noastră : jucate sau chiar citite în limba franceză, unele piese ne pot părea frumoase ; tălmăcite în românește, ne dovedesc însă că nu au nici o valoare.

*

În sală, o mulțime de spectatori cunoșteau piesa : o văzuse la Paris. Înainte de ridicarea cortinei, se auzeau șoapte : e delicioasă ! — cuvîntul cel mai nimerit pentru o anumită literatură ușoară, spirituală și sentimentală. Ce bine erau Abel Tarride și Marthe Régnier ! Alții o văzuse cu Blanche Toutain, la București : încîntătoare și ea ! Unii o citise : ce limbă fluidă, ce dialog vioi, ce ironie fină ! Și, de fapt, piesa s-a bucurat de un mare succes pe scena unui teatru de pe Marele Bulevarde : sute de

reprezentații și lauda generoasă a tuturor prietenilor din critica ziarelor, care, jucîndu-și peste cîteva zile și piesele lor, așteaptă, la rîndul lor, aceeași bunăvoință : *damus petimusque vicissim...*

Cortina se ridică, în sfîrșit...

Dezamăgire !

Ce fel de teatru e acesta în care totul plutește între platitudine și convenționalism, fără să nimerească și peste observația originală sau numai adevărată ? Lipsindu-i fantezia și invențiunea exterioară, nu e un vodevil. Lipsindu-i observația, nu e o operă de artă creatoare de viață. În loc : manechine convenționale și caricaturi fără finețe.

Un american moștenește tot convenționalul strămoșilor săi literari : e miliardar, vine neinvitat într-un salon, sub pretextul sincerității rasei lui, declară ca apocrife operele de artă din casa amfitrionului, cumpără cu optzeci de mii de lei un tablou pentru a-l dărui pe dată și, văzînd pe stăpîna casei, care e măritată, se hotărăște în cîteva minute s-o ia de nevastă... Să spun că o va lua ar fi de prisos.

Într-o operă banală și convențională ca *Amicul Teddy*, un astfel de deznodămînt e o adevărată fatalitate. Să mai spun că americanul nostru ne chinuiește o noapte întreagă cu un accent stupid și supărător, cu greșeli de limbă română (adaos original al traducătorilor noștri), cu excentricitățile lui și cu un fel de sentimentalism convențional — ar fi să mai repet o dată că piesa n-are nici un fel de originalitate.

De tăria americanului sunt și ceilalți eroi : văduva unui fost președinte al Republicei franceze, vulgară, tri-vială, o ființă cu desăvîrșire suburbană, în care autorii au voit să ne dea caricatura democrației republicane, o caricatură grosolană și fără talent ; un deputat, viitor ministru, caricaturat și el sub forma unei imbecile paiațe ce n-ar putea ajunge nici măcar autor dramatic, necum ministru ; o austeră femeie de deputat, crescută în moravurile antice ale provinciei, care își schimbă planurile de căsătorie în cinci minute de la un bărbat la altul ; o convențională secătură de diplomat ce-i face curte și o părăsește, firește, de-ndată ce rămîne văduvă.

Iată piesa.

Cum se poate numi o astfel de literatură ? E, mai întîi, literatură ? E artă ? Nu. Mai degrabă va trece o cămilă prin gura unui ac, decît o astfel de fabulă convențională în rîndul operelor de artă...

*

Deși în limba franceză ne păruse delicioasă, în românește ne pare o lucrare fără valoare. Suntem noi oare mai subțiri decît parizienii ? Nu. Tot nouă ne păruse „delicioasă" ca și lor... Iată o întrebare pusă la atîtea piese ce vin cu zgomot de la Paris și cad, pe nerăsuflate, pe scena teatrului nostru... *Amicul Teddy* e, după cum am spus, o operă caracteristică...

Există o anumită literatură mijlocie, trandafirie, făcută din rețeta timpului și a modei, din amestecul unor elemente plăcute și ușoare, o literatură convențională, după gustul trecător, care nu poate fi transplantată fără primejdie. În cazul de față, e așa-zisă literatura pariziană și, mai ales, bulevardieră, al cărei farmec e legat de un loc anumit, de o anumită dispoziție de suflet, de o limbă anumită și mai ales de jocul anumit al unor actori. Cum dispar Marthe Régnier, Abel Tarride sau Blanche Toutain, dispare și jumătate din farmecul unei astfel de literatură factice și neverosimile ; cum dispare și prestigiul limbei franceze, ce îmbracă atît de minunat sinuozitățile unui dialog caprițios, spiritual, dar lipsit de adevărata evocație creatoare, dispare și cealaltă jumătate. Ne rămîne în loc scheletul unui animal, gingaș odinioară, dar acum inform ; o piesă scrisă într-o limbă greoaie și jucată greoi de niște actori care pot avea alte merite serioase. Nu însă pe cel al parizianului.

S-ar putea deci spune, fără paradox, că operele literare străine trebuiesc traduse mai întîi în limba română, pentru a ne da seama cu adevărat dacă au o însemnată valoare artistică, sau dacă nu cumva sunt niște artificiale flori de mucava ce n-au aparența vieții decît în anumite condiții de lumină...

C. DOBROGEANU-GHEREA

I

„În proporția creșterii acestei mișcări (e vorba de mișcarea literară de la 1886), scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcțiunei adevărate."

Astfel scria d. T. Maiorescu în 1886 : și în aceste rînduri găsim cuvîntul funerar al *criticei culturale*. Piatra a căzut greu, acoperind o epocă de frămîntări și de nesiguranțe : de naivități literare, de cumplite sisteme filologice, în cari se amestecau toate diletantismele științifice și toate avînturile generoase...

O epocă nouă începea, pătrunsă de nevoile timpului și de maturitatea veacului. O activitate științifică nouă : activitatea filologilor și, mai ales, a istoricilor noștri ; o literatură viguroasă, nu numai sănătoasă prin tendența ei, ci și frumoasă, puternică și ajungînd uneori pînă la universalitate : literatura lui Eminescu, Caragiale, Creangă, pentru a nu vorbi decît de cei dispăruți. În fața acestei epoce de maturitate intelectuală, critica culturală își putea socoti menirea încheiată : *făcîndu-se* mai bine, direcția adevărată își găsea în sine sprijinul cel mai puternic.

Imaginația omenească merge departe ; ea poate îmbrățișa plăsmuirile cele mai fantastice și îmbinările cele mai ciudate : monștrii făuriți de închipuirea grecilor n-au ieșit încă din tiparele naturii. Un singur lucru nu-și poate închipui omul : prelungirea existenței lumei dincolo de existența lui. Nu putem vedea cu ochii minții soarele răsărind, florile îmbălsămînd aerul, într-un cuvînt, toate frumusețile calde ale cosmosului în clipa în care noi nu vom mai exista. Nu ne putem vedea dispărînd singuri din natură. Închizînd pleoapele, luăm cu noi imensitatea bolții albastre, cu armonia lumilor cerești. Natura moare o dată cu noi.

Văzîndu-ne menirea încheiată, e firesc să ne închipuim că și preocuparea intelectuală căreia ne consacrasem viața și-a curmat menirea... Era deci firesc ca d. Maiorescu să creadă că o dată cu dînsul critica încetase de a mai avea vreun rost. Ea trebuia să se mulțumească cu „aprețieri critice izolate" și cu „lucrări de amănunt"...

Eternă înșelare de sine.

Critica culturală devenise, în adevăr, de prisos din clipa în care *se făcea* mai bine. Începea însă acum *critica literară*.

După d. T. Maiorescu venea d. C. Dobrogeanu-Gherea : doi oameni de o valoare cu desăvîrșire inegală. Soarta i-a făcut însă două verigi în evoluția culturii noastre.

*

Orice părere am avea despre ideile, despre intuiția critică și, mai ales, despre talentul de scriitor al d-lui C. Dobrogeanu-Gherea, nu-i putem totuși tăgădui un merit : meritul de a fi pus temeliile criticei literare românești. A deschide un gen poate fi și o întîmplare ; e însă o cinste ce nu se întîlnește deseori. A căzut asupra d-lui Gherea : o frunză de laur verde prinsă din zbor.

Activitatea culturală a d-lui T. Maiorescu, începută atît de sănătos și de strălucit, ajunsese la o tăgăduire a criticei, la un fel de nihilism de om ce leagă de neantul ființei lui neantul întregului cosmos. Nimic însă nu se pierde. Totul se preface : din culturală, critica deveni literară. D. C. Dobrogeanu-Gherea o coprinse în brațele lui proletare, spre a o îndruma pe noua ei cale.

Din întreaga activitate critică a d-lui Gherea răsare, în adevăr, o primă impresie : credința viguroasă, masivă și plebeiană ca formă, dar sinceră și aproape apostolică ca

fond, în critica literară, pe care avea iluzia să și-o închipuie „științifică", punînd totuși în slujba ei o metodă și o disciplină necunoscute pînă la dînsul în literatura noastră. În această activitate găsim intuiția dreaptă a unei epoce sfîrșite, a unei critice „judecătorești", care, după vulgara d-sale expresie (și vom vedea că citațiile din d. Gherea nu pot fi decît vulgare), „și-a trăit traiul".

Ceva nou începea : nu i-a lipsit criticului nostru conștiința de sine. Nou, firește, în cadrele culturii românești. Noutatea poate sta uneori în niște principii de adevăr general exprimate chiar și la noi, în chip fugar și întîmplător, dar trecute acum printr-o personalitate puternică, ce și le însușește, făcîndu-le axa unei rodnice activități. Generale și universale în esența lor, ele devin personale și tipice prin exemplificare : ideile, de pildă, ale d-lui T. Maiorescu. Alteori, noutatea stă în aplicarea unor metode împrumutate de aiure la împrejurările și fenomenele culturii noastre : noutatea ideilor d-lui C. Dobrogeanu-Gherea. O noutate, firește, mai puțin însemnată : metodele pot fi greșite. E iarăși cazul d-lui Gherea. Cum însă aplicarea acestor metode greșite sau parțiale coincide cu crearea unui gen aproape nou de activitate culturală, valoarea lor crește.

*

Critică culturală se făcuse, negreșit, și înaintea d-lui Gherea — și încă foarte bună. Critică „literară" se făcea și pe timpul d-lui Gherea. Dar într-un anumit fel.

Cel dintîi merit al criticului nostru este de a fi cîntat litaniile morților vechei critice culturale, care, trecută la formele specifice ale literaturii, devenise o critică „judecătorească". Îngropînd-o, el se simți pătruns de marea misiune a unei noi critice, de delirul sacru al unei noi vocațiuni.

Cel de al doilea merit al d-lui Gherea e de a se fi ridicat împotriva criticei „literare" a timpului său, ce tindea să ia locul odihnitei critici culturale : o critică de infuzorii, transformată într-un impresionism pătimaș, înjosită la mici personalități, bagatelizată la amănunte capricioase, lipsită de idei întotdeauna, de sinceritate cele mai adese, de intuiție estetică uneori. O critică înfloritoare și azi. D. Gherea n-a ucis-o. E de ajuns că s-a ridicat împotriva ei : și prin atîtea polemici, azi lipsite de interes, dar și prin atitudinea lui sufletească, prin întreaga lui operă pozitivă, în care găsim axa unei cugetări, străbătînd pulberea celorlalte amănunte și considerații ce se polarizează în jurul ei. Scoțînd critica literară din viroaga impresionismului nevertebrat și pătimaș, d. Gherea a adus încă un însemnat serviciu culturii românești.

II

Generația mea s-a deșteptat la viața literară în zgomotul polemicii dintre d-nii T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea...

Generațiile se înlocuiesc una pe alta într-o scurgere continuă și cu o finalitate nepătrunsă. Din nefericire, nu fără zguduiri. Statuele se ridică din sfărîmăturile altor statui. Critica literară nu putea lua locul criticei culturale fără ciocnire.

Între doi oameni cu temperamente atît de deosebite, polemica era firească. Mărginindu-se însă în cadrele unei discuții principiale, ea ar putea sluji ca pildă polemicilor de acum. Democrației noastre literare i s-ar putea arăta icoana senină a luptei de odinioară dintre cei doi fruntași ai criticei române.

*

Nici o asemănare sufletească nu-i lega.

De o parte, un om trecut prin toate treptele formale ale științei, cu o temelie umanistică încununată de o vastă cultură filozofică ; o minte limpede ; o fire rece și tăioasă, cu o sensibilitate copleșită de pătrundere... O viguroasă plăsmuire sufletească, energic îngrădită în cadrele idealismului lui Kant, ale conservatorismului de stat german și ale esteticei lui Schopenhauer... Ca temperament, un aristocrat intelectual și un epicureu superior. Ca scriitor, un artist fără căldură comunicativă, fără fantezie, fără mlădiere, dar care știe exprima limpede ceea ce a gîndit limpede ; un înțelegător al economiei

verbale, al termenului propriu ; un scriitor atic, cioplitor migălos al pietrei reci și trainice ; un spirit incisiv, cu o ironie glacială și lunecoasă. Un om de cultură generală, fără a se fi oprit la vreo știință în parte și împingînd eleganța pînă la ascunderea voită a muncii ce întovărășește elaborația oricărei activități intelectuale. O cugetare proprie. Sau, dacă nu o cugetare cu totul mistuită și turnată într-o formă personală și definitivă, fără trimeteri și fără controverse. Un spirit pornit numai spre cadrele largi ale gîndirii, zburînd pe deasupra preocupărilor noastre migăloase și speciale ; și, deodată, în polemică, scoborîndu-se asupra unui amănunt, ca un șoim asupra unei mici paseri de curte. Un amănunt numai, dar bine ales, doveditor, sigur, strivind pe adversar sub greutatea ironiei lui.

Și de altă parte, d. C. Dobrogeanu-Gherea.

De unde venea ? Nu mă privește.

Cum își formase cultura ? Nu știu. Nici nu e nevoie : se vede din opera lui...

Un autodidact în toată puterea cuvîntului. Un merit, desigur, pentru dînsul ; o scădere, pentru opera lui ; o suferință pentru noi... Lipsă totală a unei culturi umanistice și filozofice ; în schimb, un studiu zelos, dar pătimaș, al mișcării socialiste și, în genere, al tuturor problemelor sociale ale timpului : studiu folositor oricui, necesar economiștilor, dar, după cum vom vedea, dăunător, prin covîrșirea lui, criticului literar.

Încolo, toate slăbiciunile autodidactului : nestăpînirea unor cunoștințe elementare, a valorii noțiunilor și terminilor științifici, o rară impreciziune de gîndire și de expresie, o logică impetuoasă, dar nesigură.

Cu o elegantă îndemînare și cu o ironie olimpiană, d. Maiorescu era deci în largul lui să-i demonstreze că sunt și emoții „impersonale" și că, „fiind rădăcina oricărui rău", egoismul poate fi totuși și rădăcina unui bine oarecare.

Atingîndu-se tîrziu cu știința și, desigur, cu multă patimă, d. Gherea arată tot zelul începătorilor abia lustruiți : o zadarnică dragoste de aparențele științei, de citații întîmplătoare scoase din opera „talentuosului" X și

„din mult merituoasa carte" a genialului Y. Lucruri nemistuite ; sperietori pentru tovarășii din școalele de adulți.

Autodidact ca cultură, nesigur ca documentare și ca logică, d. Gherea venea și cu un temperament războinic, necesar luptelor de clasă, dar îndoielnic și supărător în discuțiile academice ale artei. Vorbesc numai de formă ; asupra fondului mă voi opri altă dată.

Opera criticului nu putea fi deci decît lipsită de orice distincție, de orice rece speculație în domeniul ideilor abstracte și senine, de orice rezervă cumpătată de om ce vede în idei și în artă un joc superior al minței omenești. Ea e un riguros act de credință al unui fanatic ce nu se ferește de nici un mijloc pentru a convinge ; revărsare de argumente culese de pretutindeni, vehemență de ton, fără a cădea, de altfel, în trivialitate (ceea ce e un mare merit), prolixitate învăluitoare, căldură pătimașe și întărîtarea stărnitoare a instinctelor și nevoilor bestiei omenești. Din fiecare pagină de critică și estetică a d-lui Gherea se aude glasul jalnic al stomahului gol al milioanelor de proletari.

Peste lipsa unei culturi temeinice, sau a unei cugetări strînse și logice, d. Gherea n-a altoit nici meritul unui talent literar. Opera criticului nostru e tăgada oricărui talent : o îngrămădire de pagini, cele mai adese confuze ca gîndire ; întotdeauna neliterare ca expresie : un material inform și fără stil, lipsit de orice preocupare artistică.

„Pricina, scrie, de pildă, d. Gherea, trebuie să se caute în viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt, în întocmirea socială a societății. Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina în tulburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea cutărui ori cutărui membru etc., tot așa trebuie să căutăm pricinile anormalelor manifestații ale spiritului social în viața materială a societății, în relațiile politico-economico-sociale."

...Stil de subchirurg vorbind despre cele din urmă teorii medicale. Făcînd o lungă citație din Taine, d. Gherea adaugă în alt loc : „Numai Taine, marele critic și stilist,

ştie şi poate să puie o chestie mare la înălţimea la care trebuie să stea. Acuma cititorii pot să vadă cît de mare, cît de întinsă, cît de însemnată e chestia cu care ne îndeletnicim în acest articol. În această citaţie, afară de meritul şi talentul lui Taine, ni se arată ca într-o oglindă lipsurile, greşelele lui şi în general ale celor mai mulţi critici europeni. Se întreabă care e obîrşia decepţionismului în veacul nostru în general şi a decepţionismului în poezie şi în artă în particular. Această întrebare e pusă minunat de criticul nostru, în fraze puternice, în fraze simţite şi mişcătoare ; el arată cît e de mare această chestie, cît de groaznic atinge vitalele şi scumpele interese ale omenirei."

În admiraţie : stilul lui Perrichon contemplînd munţii Alpi ; în critică, stilul unui ghid italian interpretînd tablourile lui Rafael. Cu aceeaşi vulgaritate, naivitate şi lipsă de relief, de cugetare şi de formă, va vorbi d. Gherea despre „cele mai geniale sonete ale lui Eminescu" (I, p. 150), despre „anomaliile societăţii burgheze", în care „toate sunt fleacuri, banul să trăiască ; banul este ideal, banul religie, banul zeu, şi pîntecosul burtă-verde proorocul său", şi despre toate chestiunile pe care le atinge.

Avînd un însemnat loc în evoluţia criticei noastre, opera d-lui Gherea nu are însă nici o valoare interioară. Ca ştiinţă, e un curs seral ţinut înaintea unei şcoale de adulţi ; ca artă, e opera pantofarului lui Apelles rătăcit în literatură.

*

Aceasta era deci pregătirea celor doi critici ce intrau în polemică : de o parte, înaltă cultură disciplinată, limpezime de minte, măsură, ironie stăpînită şi un mare talent literar ; de cealaltă, cultură improvizată şi superficială, confuzie de gîndire, vulgaritate neiertătoare şi o desăvîrşită lipsă de talent literar.

Am fi crezut poate în biruinţa d-lui T. Maiorescu. Ea a fost totuşi de partea d-lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Strivit sub toate superioritătile rivalului său, d. Gherea l-a biruit, fiind omul generaţiei noi şi adaptînd critica la nevoile unei literaturi ce ieşise din faza „culturală".

Cu d. C. Dobrogeanu-Gherea începe deci critica literară română. Nici cea mai bună, nici cea din urmă : dimpotrivă, o critică adese ălături de artă şi de literatură.

Aş cita ceva din d. Gherea. Şovăiesc. Trebuind să pornesc de la un text, voi încerca totuşi :

„Mai întîi, scrie d. C. Dobrogeanu-Gherea, criticul pune întrebare (sic) operei artistice : de unde ai venit ? Cum ai venit pe lumea aceasta ? Cine-ţi e creatorul ? etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nădejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns pe deplin lămurit e peste putinţă), după multă stăruinţă, cînd, în sfîrşit, răspunsul e dat, critica pune o altă întrebare : acuma eşti aicea între noi, vrîndnevrînd trebuie să te primim aşa cum eşti, spune dar, tu copil răsfăţat şi sublim al muzelor, ce ai să faci între noi şi cu noi ? Ne vei face oare să rîdem ori să plîngem ? Ne vei face să iubim ori să urîm ? Ne vei face să binecuvîntăm, ori să blestemăm ?... Ne vei face oare să ne închinăm, lui, marelui idol, izvorul luminei, iubirei şi dreptăţei, ori să ne închinăm satanei sau viţelului de aur ? Spune ! Dar fiindcă ăst copil sublim răspunde numai celor cari..." Curm citaţia.

D. Gherea e un critic ce se poate încă discuta : orice părere sinceră merită discuţie. Nu se poate însă cita fără o mare suferinţă. De obicei, un galimatias simili-ştiinţific de autodidact fanatic : uităm primitivitatea expresiei pentru flacăra pasiunei. Mîngîind însă „copilul sublim al muzelor", îndulcindu-şi glasul lui aspru şi mlădiindu-l la gingăşii căutate şi rafinate — e cu neputinţă să-l urmărim. Din mîinile viguroase şi negre ale unui cioplitor nu poate ieşi spuma albă a unei horbote. Nu-l vom mai cita decît cu puţine cuvinte :

„Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi, în sfîrşit, prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră ?"

*

Întrebări pe care, desigur, critica modernă și le-ar putea pune. Nu însă într-o egală măsură și în același plan de preocupare.

Iată, de pildă, o creațiune artistică : opera lui Flaubert.

D. Gherea se întreabă : de unde vine ? De la un artist : „Criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui...“ Foarte bine.

„Alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face și analiza unui popor.“ Ceva mai puțin bine.

„Psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăiește poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică și mediul natural și social în care trăiește artistul.“ E aproape rău. Un astfel de instrument critic duce la o adevărată falsificare literară ; în mîinile unui critic prolix, el duce la o maculatură dureroasă. Opera critică a d-lui C. Dobrogeanu-Gherea e și una, și alta.

Vom vedea mai tîrziu aplicarea acestei doctrine în literatura română. Deocamdată ne oprim la spiritul ei general.

Plecasem de la opera lui Flaubert.

În ea găsim cîteva note pe care criticul le explică : „fantasticitatea (sic) prin creșterea fanatică religioasă pe care i-a dat-o mă-sa (sic), ura către femei, prin o trădare mișelească suferită de însuși poetul“.

Nemulțumit cu atît, criticul se ridică apoi de la artist „la mijlocul în care trăia el“ :

„Fanatismul religios pe care a voit să i-l insufle mă-sa (sic) și care s-a arătat în creațiunea poetului prin iubirea către fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrîurire asupra femeilor. Lucru care, la rîndul său, se datorește unor cauze anumite : stării femeiei în societate. În sfîrșit, faptul trădării, analizîndu-l, vom vedea că nu-i un izolat, ci foarte obicinuit în mediul în care trăia poetul, și vom afla că se datorește stării ce s-a creat pentru femei în societate, creșterei false ce li se dă etc.“

Ca stil, e o vulgaritate supărătoare ; ca gîndire, deschide zăgazurile vorbăriei zadarnice.

Mai întîi, o necunoaștere de noțiuni elementare : „fanatismul“ și „fantasticul“ nu sunt în nici o legătură. „Fantasticul“ operii lui Flaubert nu se poate explica prin „fanatismul“ religios al mamei marelui scriitor : la mijloc nu e decît o asemănare fonetică. Noțiunile sunt streine între ele : în poeziile lui Eminescu găsim, de pildă, elementul fantastic. Nu însă și vreun fanatism oarecare.

Apoi, chiar dacă ar fi vreo legătură : întru cît o operă poate fi explicată prin influența mamei autorului ? Se pot cita atîți scriitori liber-cugetători cu mame evlavioase ; se pot cita atîți poeți ce au fost înșelați în dragostea lor, fără a fi „urît femeia“. Ce ne dovedesc deci amănuntele îngrămădite de critica științifică ? Sau dacă, în unele cazuri, se găsește o legătură de cauză și efect, pe temeiul cărei legi științifice putem sări în necunoscutul generalităților, întinzîndu-ne, de pildă, asupra condiției sociale a femeiei în societatea modernă ? Științifică, nu folosește la nimic. Nu ne explică opera de artă. În schimb, deschide orizonturi largi tuturor diletanților ce ar voi să-și reverse prolixitatea în chestiuni lăturalnice, în dauna obiectului principal al criticei literare : valoarea artistică a unei opere.

*

Critica își poate pune, negreșit, și cealaltă întrebare a d-lui Gherea : care e influența socială a unei opere literare ? O operă poate fi, în adevăr, un fenomen social ; ea poate avea o înrîurire asupra idealității unei anumite epoce și înscrie o undă în ritmul sufletesc al unui popor. Critica, pentru a fi completă, trebuie să îmbrățișeze și alte chestiuni ce se ridică în chip legitim în jurul unei opere de artă. Ea se întretaie adese cu istoria, sociologia și psihologia ; ea e astăzi și mai complexă decît își închipuia d. Gherea acum un pătrar de veac.

Un lucru nu trebuie însă pierdut din vedere : planurile în care se așează aceste probleme ridicate de critica literară. Înainte de toate, e primatul esteticei.

D. Gherea, de altfel, n-a uitat-o cu totul : e al patrulea canon al criticei sale. „Aici, scrie el, va fi vorba

de stil, ritm, rimă, peisaj, descripția naturei, combinația felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimei, cutărei ori cutărei coarde a creierului etc." (creier cu coarde?!).

A reduce canonul estetic la o chestiune de ritm și rimă e puțin lucru. Din nefericire, critica estetică, și deci adevărata critică, se reduce numai la atît din opera d-lui C. Dobrogeanu-Gherea. Iată cea dintîi și cea mai mare slăbiciune a criticei d-sale : lipsa de proporții. Obiectul esențial al criticei e înăbușit. Pentru a-i da adevărata lui valoare, d. Gherea ar fi avut însă nevoie de intuiție artistică și de talent literar.

În schimb, criticul a trecut în planul întîi preocupările lui sociale foarte onorabile, dar cu desăvîrșire mărginașe artei. În această activitate periferică, se dezvoltă opera lui critică : bogat prilej de locuri comune, de lungi digresiuni pseudoștiințifice, de generoase viziuni sociale, de teorii economice și — după cum vom vedea — de false și preconcepute generalizări literare.

IV

D. C. Dobrogeanu-Gherea a limitat deci problemele criticei literare la următorul tetralog : „de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfîrșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră ?"

Patru întrebări. Întrebări legitime. Numai perspectiva în care sunt puse și greutatea ce cade asupra fiecăreia din ele sunt îndoielnice.

Se cuvine să judecăm pe oameni după fapte. Nu după cuvinte. Mulți cunosc binele și natura lui ; puțini îl și făptuiesc. Ieșind din sfera abstractă a cunoștinței, ideile trebuie să intre în regiunea afectivă și voliționalã. Nu e de ajuns să punem problemele criticei în mod principial ; să ne coborîm la practica lor amănunțită și stăruitoare. Un critic nu trebuie cîntărit după teoriile lui, ci după aplicarea lor : teoriile sunt expresia unui ideal ; aplicarea e realitatea noastră sufletească ; ce am voi să fim și ceea ce suntem.

D. Gherea a recunoscut criticei patru probleme. Putea să recunoască și mai multe. Numărul lor teoretic nu are nici o însemnătate. În practică, criticul le-a redus la două : „de unde vine creațiunea artistică" și „ce influență va avea". Atît.

De unde vine ? De la scriitor ; peste scriitor, de la mediul imediat în care a trăit el ; peste mediu, de la rasă. Într-un cuvînt : reflexul mediului social asupra operei de artă.

Ce influență va avea ? Deci : reflexul operei de artă asupra mediului social.

Critica d-lui Gherea se limitează, de fapt, la aceste două probleme cardinale : cauza fenomenului literar și efectele lui. Fenomenul nu mai e privit în sine, ca un fapt de sine stătător. E interesant numai prin proveniență și prelungirile lui sociale. Arta, în înțelesul unei emoții estetice, dispare ; rămîn în picioare numai problemele etiologice și ale finalității ei. D. Gherea a recunoscut, de altfel, teoretic și existența problemei *estetice*. Nu putea altfel. În opera lui reală, ea este însă aproape uitată.

*

De unde vine creația artistică ?

Mi se umple sufletul : tinerețe ! tinerețe !

Problemele altor timpuri ; problemele copilăriei : teoria mediului, cu toate tăgăduielile și lesnicioasele ei îngrămădiri de presupuneri ; Taine, cu impunătoarele lui volume asupra literaturii engleze și a filozofiei artei : d. Gherea, cu impetuoasele d-sale articole ; polemica vremei urmărită cu atîta înfrigurare... Alte timpuri. Critica de azi și-a întors fața de la aceste discuții principiale. Spiritul ei se îndreaptă tot mai mult asupra artei în sine ; din doctrinară, ea devine o aplicare metodică a unor legi mecanice. O operă de artă e o construcție logică ; critica, ca și întregul spirit modern, se îndrumează astăzi spre migăleala științifică a ceasornicarului încovoiat pe roticelele lui subțiri.

Teoria mediului ! Vremea a rînduit-o printre acele teorii în care adevărul se întretaie cu neadevărul. Valoarea ei stă mai mult în măsura și în frînarea meșteșugită a celui ce o mînuiește decît în sine. Din formidabila catapultă de război a lui Taine n-a mai rămas decît adaptarea ei magistrală la *Istoria literaturii engleze ;* din catapulta facsimilată a d-lui C. Dobrogeanu-Gherea n-a mai rămas nimic. Aplicarea ei la condițiile speciale ale literaturii române n-au găsit în d. Gherea un meșteșugar de preciziune. Tot ce a voit să clădească pe temelii autohtone și pe observație proprie e lipsit de aderență. De altfel, teoria mediului nu-și dă deplina ei măsură decît în largi îmbrățișări de epoce literare, de veacuri de mișcare culturală și artistică. Privite în perspectivă istorică, epocele prind o adevărată personalitate ; între fizionomia lor morală și fizionomia lor materială și economică se pot stabili oarecari legături. În acest chip a folosit-o și Hippolyte Taine în *Istoria literaturii engleze:* pe fondul unei cercetări de psihologie a rasei și a variațiunilor formelor de viață socială în decursul veacurilor, el a desprins și variațiile factorului spiritual al poporului englez, cristalizat în momente artistice.

Aplicată la o epocă restrînsă și prea apropiată, teoria mediului cotește la generalizări pripite și neîntemeiate : e cazul d-lui C. Dobrogeanu-Gherea. Aplicată la anumite individualități separate, ea rătăcește în labirintul considerațiilor fără folos, al amănuntelor uneori oțioase, iar alteori odioase. E cazul așa-zisei „critice științifice" : vast cîmp de peticeală universală, de scormonire, care, sub pretextul documentării științifice, îndestulează o mică nevoie de curiozitate nesănătoasă sau ține locul unei paupertăți intelectuale.

În orice chip ar fi aplicată, teoria mediului trece, de altfel, dincolo de obiectul estetic. Taine ajunsese la rigida ei formulare, sub imperiul spiritului său constructiv. *Filozofia artei în Italia și în Flandra* sau *Istoria literaturii engleze* sunt niște vaste și ingenioase sinteze. Nu le poți cere adevărul amănuntelor.

Pe urma criticului francez, a venit apoi și d. Gherea, stăruind mai mult asupra factorului economic. Nicăieri nevoia unei minți sintetice ; pretutindeni o preocupare

socială împinsă pînă la interpretarea materialistă a tuturor fenomenelor de ordin moral...

*

Creațiunea artistică e reflexul unui mediu, dar și mediul poate fi într-o măsură oarecare reflexul unei creațiuni artistice. Admițînd influența unei opere de artă asupra noastră, îi admitem și putința de a ne preface sufletește. Un mare artist este deci un mare modelator de oameni. D. Gherea nu s-a gîndit și la această neașteptată latură a problemei „influenței creațiunei artistice", pe care o pusese în tetralogul criticei sale. S-au gîndit însă alții. Alături de teoria mediului, a crescut deci o teorie răsturnată : nu mediul creează pe artist, ci artistul creează sau modelează mediul. Un oarecare adevăr, negreșit. O învățătură, cu siguranță : să fim cumpătați în generalizări. Măsura înainte de toate. Altminteri, din lucruri picură nu numai lacrimi, ci și ironie.

În explicarea genetică a artei, d. Gherea greșise prin silnica ei interpretare din punctul de vedere al unui determinism economic. În cea de a doua problemă, d. Gherea arată același zel de apostol social, cerînd de la artist anumite idealuri, care din întîmplare erau și idealurile criticului nostru.

Știu că d. Gherea s-a apărat de învinuirea unui sectarism autoritar. Necunoașterea de sine i-a dat, în adevăr, libertatea să scrie : „Prevăzînd încă de mult o astfel de obiecțiune, am explicat în articolul *Tendenționismul și tezismul în artă* că ceea ce în adevăr cer artistului e *sinceritatea* ; e ca în opera lui să-și exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine de sărbătoare. «Zi, poete, spuneam eu, aceea ce-ți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie etc.».»

Una e vorba, alta e fapta. Încă o dată, formulările de caracter general n-au nici o însemnătate. Tot d. Gherea adaugă însă ceva mai jos : „Asemenea e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să dorească ca aceleași convingeri și simțiminte să le aibă și poeții, cu atît mai mult, cu cît poeții sugerează simțimintele ce le au cititorilor lor".

E „natural", poate, pentru un critic social. Foarte puțin natural pentru un critic literar. De fapt, înseamnă robia artistului față de idealurile criticului ; și mai înseamnă și totala deviare a judecății critice în materie literară : e cazul d-lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Rămîne s-o vedem în cadrele literaturii române.

V

D. C. Dobrogeanu-Gherea găsise teoria mediului înarmată ca o Minervă în cele două mari lucrări ale lui Taine : *Istoria literaturii engleze* și *Filozofia artei ;* doctrina materialismului economic e una din aplicațiile cunoscute ale socialismului modern la istorie sau chiar la critica literară. D. Gherea nu este deci original. Nici nu i-am fi cerut să fie.

Originalitatea d-sale nu putea începe decît în cadrele literaturii române, după cum originalitatea d-lui T. Maiorescu pornise de la aplicarea la împrejurările noastre culturale a două principii de adevăr general. Rămîne deci să ne scoborîm la exemplificările acestor teorii împrumutate.

*

Am arătat că, de fapt, critica d-lui Gherea se limitează la două probleme : cauza operei de artă și efectul ei — fără a mai stărui și asupra operei de artă în sine. Cauza e în artist și, peste artist, în mediul social : o cauză deci socială. Efectul e, firește, asupra societății : un efect social. Critica d-lui C. Dobrogeanu e, prin urmare, mai mult socială și prea puțin artistică.

Dacă ne-am opri asupra cauzei sociale a literaturii, ne-am opri asupra teoriei mediului. Am făcut-o. Ne vom opri deci numai la aplicarea ei în marginele literaturii noastre...

Întreaga activitate a d-lui Gherea e străbătută în această privință de o idee — de o mare idee : literatura română modernă de după 1848 — ca, de altfel, întreaga literatură universală modernă — e o literatură „decepționistă".

Un critic „eficient" ca d. Gherea trebuia să se întrebe : pentru ce ?

„Pricina decepționismului nostru, scrie el, a decepționismului poeților noștri își are obîrșia în anomaliile societății burgheze".

Sau : „La 1848, vechea stare a întocmirilor sociale cădea, și în locul ei trebuie să se așeze o întocmire nouă, societatea burgheză... Întocmirea socială burgheză, care a înșelat atît de tare nădejdiile Apusului, a înșelat și pe ale noastre, și decepțiunea noastră trebuia să dea loc și la noi curentului decepționist în literatură."

Aceasta e axa cugetării critice a d-lui Gherea.

Șubredă axă.

A vedea în criza de pesimism de la jumătatea veacului trecut, a vedea în ceea ce s-a numit „boala veacului" o criză de „decepționism" înseamnă a vedea scurt și mărunt. Înseamnă a scoborî pesimismul la decepționism : două nuanțe, dacă nu și două noțiuni, cu totul deosebite. Problema e, de altfel, prea largă pentru a fi atinsă acum în universalitatea ei. Ne mărginim la literatura română...

D. Gherea vede în literatura noastră de după 1848 un curent „decepționist", ieșit din „sfărîmarea iluziilor, corupția socială neauzită, mijlocul social păcătos". Și frunțașul tipic al acestei noi stări sufletești de nemulțumire față de „anomaliile societății burgheze" ar fi Eminescu...

Suntem astăzi la o oarecare depărtare de literatura jumătății a doua a veacului trecut. O putem judeca deci cu mai multă nepărtinire și cu o îmbrățișare mai largă. Suntem în drept să spunem că nu se poate vorbi de o literatură „decepționistă" română...

Am avut, negreșit, o literatură de reacțiune împotriva unor fenomene sociale ieșite din prefacerile grăbite ale statului român : cîteva din comedioarele fără relief ale lui Alecsandri, satira viguroasă a lui Caragiale, critica d-lui T. Maiorescu și, în genere, direcția culturală a „Junimei".

Literatura aceasta nu este însă o literatură obosită și decepționistă. Dimpotrivă, e o literatură sanguină, conservatoare, uneori chiar reacționară (activitatea ziaristică a lui Eminescu). În nici un caz socialistă. Dacă ar fi putut, ne-ar fi dus îndărăt : poate chiar la boierii cu șiic. Libertățile i se păreau prea mari ; egalitatea și fraternitatea Revoluției franceze, niște primejdioase iluzii ; „idea-

lurile" sociale ale d-lui Gherea, desigur, o rătăcire a minței. Prin urmare, nu atitudinea omului ce zice : cît de mult așteptam și cît de puțin a ieșit ! Ci atitudinea omului prididit : prea mult și, mai ales, prea de timpuriu !

Singurul curent literar și cultural mai puternic de la formarea statului român e curentul *Convorbirilor literare*, un curent conservator, ce s-a pus tocmai de-a curmezișul înnoirilor pripite. Departe de a fi „decepționat" de roadele sterpe ale Revoluției generoase, el a tăgăduit Revoluția în sine (mai ales Eminescu) și a căutat să-i îngrădească efectele democratice...

Atunci, unde e literatura de care ne vorbește d. Gherea : literatura scriitorilor decepționați în fața rezultatelor anului 1848 ? Literatura celor dezgustați de „anomaliile societății burgheze", care ar fi trebuit să fie înlocuite cu binefacerile societății viitoare „sindicaliste"... Această literatură „decepționistă" nu există decît în teoriile criticului. Sub tirania unor anumite idei sociale, d. Gherea și-a închipuit că a existat, în adevăr, o literatură „decepționistă", în care se tălmăcea toată revolta scriitorilor în fața unei societăți burgheze rău întocmită. D. Gherea și-a luat propria lui revoltă drept o realitate.

*

D. Gherea și-a mai ales ca reprezentant tipic al acestei literaturi închipuite pe Eminescu.

Rea alegere.

Studiul d-lui Gherea asupra marelui nostru poet dovedește o totală neînțelegere critică : o pildă de sugestie. A vedea în largul, adîncul și înnăscutul pesimism a lui Eminescu un „decepționism" social înseamnă a nu ține seamă de partea cea mai profundă a operei scriitorului nostru ; înseamnă a-l scoborî din înălțimea lui la rolul cu mult prea jos al unui mic nemulțumit de orînduirea societății noastre...

Cazul d-lui Gherea e tipic pentru toți doctrinarii ce pleacă de la o teorie pentru a o exemplifica apoi *in anima vili*... Întregul studiu asupra lui Eminescu nu e decît o țesătură de false argumentări pornite de la o premisă apriorică.

În Eminescu, d. Gherea voia să vadă un mare decepționat social.

Proton pseudos.

Ca să fi fost decepționat, trebuia să fi avut mai întîi speranțe. De aici invenția unui Eminescu „idealist" — lăsînd, de altfel, la o parte improprietatea cuvîntului... *Deuteron pseudos.*

„Eminescu, scrie d. Gherea, după intima lui natură fiind idealist, pesimismul lui se datorește înrîurirei mijlocului social".

Sau :

„Așadar, lupta între idealismul naturei poetului și între pesimismul provocat de mediul social, pe de o parte, iar pe de alta între năzuințele idealiste ale poetului și între înrîuririle conservatoare ale mediului în care trăia — iată cauzele neconsecvenței caracteristice întregei opere poetice a lui Eminescu".

Nici o vorbă nu e adevărată din această fantastică teorie a unui Eminescu în contradicție cu sine însuși, pentru a face plăcere teoriilor d-lui Gherea. Omul acesta scria încă din 1871, adică de pe cînd se afla ca student la Viena și nu cunoștea încă „mediul social" :

> A fi ? Nebunie și triste și goală ;
> Urechea te minte și ochiul te-nșală ;
> Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic.
> *Decît un vis sarbăd, mai bine nimic.*

Cine spune : „A fi ? Nebunie și tristă și goală" nu e un „decepționat", ci un pesimist integral și, cînd o spune la vîrstă atît de fragedă, nu mai e un idealist", deviat prin „înrîurirea mijlocului social", ci de-a dreptul un pesimist primar și congenital.

Aceasta ca poet.

Ca ziarist ori cugetător politic, nu e om care să fi urît mai mult „idealurile" d-lui Gherea decît Eminescu. Fantasmagoria societății viitoare a scos, în adevăr, din Eminescu accente de un reacționarism sălbatic. După dînsul, ar fi trebuit să ne întoarcem la administrația Regulamentului organic : „De aceea, scrie el, credem a ne

împlini o datorie constatînd că administrația Regulamentului organic a fost părintească alături cu administrația inaugurată prin curentul de idei de la 1848".

Mai mult decît atît : „Cînd vom ajunge, mai scrie Eminescu, la realizarea corectă a formulelor metafizice din J. J. Rousseau, atunci ne vom trezi că nu mai există popor românesc și acele formule nu vor fi, credem, suficiente pentru a hrăni iluzia greco-bulgarilor din București că trăiesc într-un mic Paris".

„Decepția" lui Eminescu nu vine deci din neaplicarea idealului integral al revoluției. Dimpotrivă : aplicarea lui ar fi fost nenorocirea cea mai mare a poporului românesc.

Din această cercetare vedem deci că în cea dintîi problemă a criticei sale, cu privire la „cauza socială" a operei de artă, d. Gherea e puțin original în partea doctrinară a teoriei mediului și foarte nefericit în aplicarea ei la cadrele literaturii române.

VI

Ne mai rămîne acum a doua problemă la care se limitează critica literară a d-lui Gherea : finalitatea artei. Căci d. Gherea îi recunoaște o finalitate socială. Emoția estetică nu-i ajunge. Mai mult : nici nu-l interesează. Considerînd opera de artă ca „un produs al mediului", e firesc ca la rîndul ei să aibă o acțiune socială asupra acestui mediu. În lipsa altor merite, critica d-lui Gherea are o logică interioară.

Cu recunoașterea unei finalități sociale a operei de artă, se ridică și problemele tendenționismului și ale moralei în artă. Două probleme asupra cărora nu mă voi opri. Am scris prea mult odinioară asupra lor. Și se mai poate încă scrie fără siguranța cuvîntului din urmă. De altfel, au devenit inactuale. Critica de azi se îndreaptă spre alte cercetări.

Am arătat în altă parte a acestui studiu că d. Gherea se ferește de a recunoaște amestecul criticului în arta

poetului, subordonarea idealurilor artistului. În mai multe rînduri povățuiește pe artist „să scrie ce are pe suflet".

În teorie...

Rămîne să verificăm însă teoria prin practică...

Vom lua studiul asupra lui Eminescu : piatra de încercare a criticei d-lui Gherea, în care găsim aplicarea teoriilor d-sale. Relieful lor e deci mai puternic ; toate mințile limpezi încep să se înțeleagă cel puțin asupra lui Eminescu...

Una din învinuirile mai însemnate aduse marelui poet e idealizarea trecutului, este absorbirea lui în formele trecutului în loc de a scruta căile viitorului : *recte,* a viitoarei societăți comuniste.

„Această tendință, scrie d. Gherea despre poetizarea trecutului, micșorează valoarea creațiilor lui Eminescu, și suntem cu desăvîrșire încredințați că tot ea n-a dat voie să se desfășure în întregime talentul celui ce a scris *Călin, Satirele* și *Luceafărul.*"

Întîia afirmație.

A doua afirmație privește închipuita luptă lăuntrică a lui Eminescu pentru a ajunge la această poetizare a trecutului. „Lupta" e analizată în creațiunea „demonului" marelui poet din *Înger și demon :* „cele două principii dușmane ce se luptă în inima poetului, principiul viitorului și principiul trecutului : fondul prim de idealism și optimism al poetului cu pesimismul german conservator, cîștigat mai tîrziu sub înrîurirea mediului social".

În privința antinomiei sufletești a lui Eminescu, am arătat mai sus că e născocită pe de-a-ntregul de critic pentru nevoile teoriilor și polemicilor sale. Eminescu a fost *unul,* de o unitate sufletească împinsă la exagerare.

Rămîne deci numai întîia afirmație : idealizarea trecutului „nu i-a dat voie să-și desfășure în întregime talentul". Cu alte cuvinte : dacă Eminescu ar fi cîntat viitorul, ar fi avut mai mult talent. Afirmație lipsită de seriozitate. Și totuși nu e o lunecare de condei, ci ideea centrală a întregei critice a d-lui Gherea. Prin urmare, criticul nu mai rămîne la „cîntă, poete, ce *ai* în su-

flet“ — ci trece la „cîntă, poete, ce *am eu* în suflet“. Una era teoria neutrală. Alta, practica intervenționistă.

De ce a cîntat Eminescu trecutul ? Pentru că l-a simțit. Pentru ce n-a cîntat viitorul ? Pentru că nu l-a simțit. Pentru ce mai toți poeții cîntă trecutul ? Pentru că mai toți poeții simt trecutul...

Sunt trei feluri de oameni : cei ce trăiesc în prezent ; cei ce trăiesc în viitor... și cei ce trăiesc în trecut.

Oamenii prezentului sunt oamenii politici și oamenii de acțiune. Se frămîntă, se zbuciumă să prindă clipa ce zboară pentru a-i scoate din pîntece mierea gustoasă. Ei înțeleg rostul vremilor, folosindu-se de tot ce aduc. Nu vor să le scape o plăcere neîncercată. Pînditori dibaci, așteaptă la colțul pădurii pe trecătorul bogat pentru a-i goli buzunarele. Timpul trece fără a se mai întoarce. Omul nostru îl vede ducîndu-se, fără părere de rău. Ațintit numai asupra clipei ce vine, nu păstrează nici o amintire clipei ce s-a dus. Recunoștința nu-l ține în loc.

Alții, mai zbuciumați, se gîndesc numai la viitor. Se grăbesc să scape de prezent, alungîndu-l, biciuindu-l fără a se întreba de rostul lui. Mintea lor rătăcește în lumea Himerei cu trei capete. Ei sunt vizionarii și nemulțumiții tuturor epocelor. Trăiesc din schimbare și din devenire. Sunt profeții societății viitoare, înfometații unui ideal nerealizabil. Își jertfesc totuși viața pentru o omenire mai bună.

...Iată-i și pe oamenii trecutului.

Zboară vremea zgomotoasă ; ei o lasă să zboare fără a o opri din fugă. N-o cercetează ; nu se bucură de darurile ei...

De unde vine timpul și unde se duce ? Clipele aleargă bătînd grăbite din aripă, neînțelese. Cei ce trăiesc în trecut nici nu-și dau silința să priceapă priveliștea lumei cu icoanele ei repezi.

După ce s-au dus însă, ei se adîncesc în sine. Tot ce n-au trăit cînd trebuia li se ridică în suflet, limpede și viu, cu o puternică realitate. Trecutul trăiește acum o viață nouă. Lucruri ce păreau pierdute pentru totdeauna, nebăgate în seamă, adîncite în neagra veșnicie ca „steluța“ lui Alecsandri, lăsase totuși în suflet o urmă. Trecută cu vederea la început, ea se întărește apoi biruitoare.

În anumite ceasuri de taină, amintirile se ridică deodată ca aburii deasupra lacului, îmbinîndu-se în forme plutitoare.

Pentru a căpăta adevărata viață sufletească, tot ce *e* trebuie să fi încetat de a fi. Din sfărămiturile unor amănunte moarte se încheagă deci o viață nouă, fără trup, dar cu suflet, care trăiește atît cît e suflare și amintire în noi. Oamenii trecutului poartă astfel în sufletul lor o prețioasă comoară de lucruri netrăite la timp, dar care, în amintire, își dezvăluiesc bogăția ochilor doritori să le vadă.

Ceea ce alții trăiesc numai o singură dată, ei trăiesc de nenumărate ori, îndreptîndu-se pe furiș ca avarul la tainița în care își ține aurul cel mai prețios ; aurul pe care nu-l poate fura nimeni, aurul lucrurilor ce au fost, fără a fi, și care, cînd nu mai sunt, trăiesc totuși o viață nepieritoare.

Era deci firesc ca Eminescu să se îndrepte spre trecut. Ca *poet.* Ca teoretician politic, *nu.* Aceasta o vom vedea însă într-alt studiu...

Critica d-lui Gherea e, prin urmare, o „ingerință“ de neîngăduit. Criticul vrea să-și impună temperamentul său de vizionar combativ înaltei contemplativități a poetului.

Voi mai da o pildă de această ingerință. Voi cita chiar o pagină, care va rămîne, desigur, clasică, pentru specia criticei d-lui Gherea :

„O femeie, scrie criticul, ai cărei creieri sunt munciți de gînduri multe și vii, al cărei cap e frămîntat de problemele întinse și grele ale vieței omenești, a cărei inimă bate cu durere pentru durerile lumei, care știe să se aprindă pentru idealurile înalte ale vieței omenești, care știe și să iubească lucrurile vrednice de iubire, și să le urască pe cele cărora li se cuvine disprețul ; o femeie tovarășă, pe viață și pe moarte, a bărbatului ; o femeie care să ție sus, împreună cu dînsul, steagul pe care-s scrise

cele mai înalte cerinți ale viitorului omenirei, care va ști să înalțe acest steag și să-l poarte singură la nevoie, care va ști să sugereze în copii cele mai înalte virtuți cetățenești ; o femeie care să știe a munci și a se lupta, a da piept cu nenorocirile vieței ; o femeie care știe să trăiască, dar știe și să moară, femeia-erou, într-un cuvînt, o astfel de femeie nici prin gînd nu i-a trecut lui Eminescu !

Pe această femeie eroică, ideală, o vor cînta poeții viitorului."

Iată idealul de femeie al d-lui Gherea...

Frumos ideal.

A cere însă ca idealul femeiei viitorului, a femeiei erou, a femeiei care cere să ție sus „steagul pe care-s scrise cele mai înalte cerințe ale viitorului omenirei" — a cere un astfel de ideal poeților e una din cele mai mari naivități. A judeca erotica lui Eminescu din punctul de vedere al acestui ideal antipoetic, scoborînd-o, e semnul unei totale incomprehensiuni critice. A fost, de altfel, biciuită din vreme. E și dovada cea mai sigură a ingerinței criticului asupra artistului. Atît voiam să arăt.

Și în a doua problemă a criticei d-lui Gherea, criticul lunecă deci alături de obiectul funcțiunei sale, deformîndu-l.

*

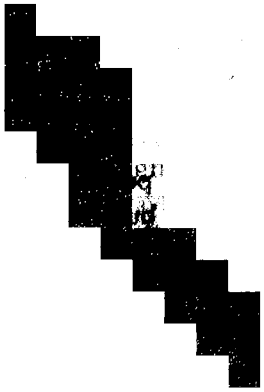
Astfel se prezintă opera d-lui C. Dobrogeanu-Gherea, după mai bine de un pătrar de veac.

Ocupă, negreșit, un loc în evoluția culturei românești. E cea dintîi încercare de critică literară română. Din ea trăiește afirmația energică a nevoiei unei critice literare independente, puternice, îmbrățișînd multe și felurite probleme, o critică ieșită din scuticele culturale și mergînd cu pași proprii și siguri. Mai trăiește și o suflare generoasă și umanitară răspîndită în toate paginile acestui vizionar social. Și, în sfîrșit, un nobil cult al ideilor, cu înlăturarea personalităților spre care rasa noastră e, de altfel, atît de pornită.

Luată însă în sine, opera critică a d-lui Gherea a ieșit din sfera actualității. Timpul n-a cruțat-o. Eliminînd aproape cu desăvîrșire adevăratul ei obiect, emoția estetică, critica d-lui Gherea s-a limitat la două probleme periferice : cauza și efectul social al operei de artă. În ceea ce privește întîia problemă, d. Gherea a împrumutat pe de-a-ntregul teoria mediului a lui Taine, aplicînd-o la împrejurările literaturei noastre : a falșificat-o apoi și mai mult prin nedibăcia d-sale și prin prea marea apropiere a epocei la care o aplica. În ceea ce privește efectul social al operei de artă, d. Gherea a alunecat la un tendenționism arbitrar și primejdios și la o ingerință incomprehensivă.

Ideile se mai pot încă discuta. Sub raportul artistic, opera d-lui Gherea e însă cu siguranță anacronică. Un rar monument de vulgaritate. D. Gherea scrie cu liniște : „un tip *mai* superior" (I, 302) sau : *„n-aș mîntui pînă mîine,* dacă aș dori să trag toate concluziunile infinit de absurde etc."...

Opera d-lui Gherea a intrat în istorie. Va mai găsi oameni cu simțul evoluției culturale care s-o respecte. Nu va mai găsi însă cititori.



COMICUL DURER0S

Întotdeauna la marea scenă din actul al doilea al lui *Boubouroche* publicul rîde.

În fața noastră avem un om bun, de o mare cinste sufletească, blînd și cu desăvîrșire nepregătit pentru viață. În piesă se cheamă Boubouroche ; în viață, e vecinul din stînga. Pentru a-i da un nume, i-am putea zice St. O. Iosif, sau orice altă fire potolită și neadaptată din cîte am cunoscut. Și acest Boubouroche atît de cinstit e victima unei femei viclene și necinstite. Sub greutatea isteției ei, bărbatul e strivit. E strivit însă mai ales pentru că are un sentiment real : iubește. Și cei ce nu cred în nimic și nu iubesc nimic sunt superiori celor ce au un „tiran" interior ce-i încătușează...

Dinaintea nemărginitei neputințe a lui Boubouroche publicul rîde. Lacrimile lui trezesc veselia... Un bărbat înșelat și un bărbat ce plînge deșteaptă în genere mai multă ironie decît compătimire... Courteline stăruiește, de altfel, asupra notei ironice : nu cruță nimic pentru a-și scoborî eroul, înjosindu-i suferința. E un om bun ? Poate. E mai sigur un imbecil. Nevoia de *a crede* și curățenia sufletească, pe care n-o atinge nici bănuiala, se scoboară la prostie. Enormitățile Adelei ne fac impresia unor cămile ce ar trece prin gaura unui ac...

Publicul rîde — și are dreptate să rîdă. Rîsul lui e însă dureros, deoarece și comicul lui Courteline e dureros.

*

Există un comic dureros. A existat poate întotdeauna. E însă cu siguranță una din notele cele mai tăioase și mai caracteristice ale comediei moderne...

Să ne gîndim numai la comedia franceză din întîia jumătate a veacului trecut ; să ne gîndim la piesele lui Labiche, Halévy sau Meilhac... Ce rîs vesel și nepretențios ! Ce ironie ușoară și superficială ! Ce comic ieșit din situații încurcate și din zgîriarea nevinovată a micilor slăbiciuni omenești, a micilor defecte ! În această comedie nu vom găsi lacrimile lui Boubouroche ; nu vom găsi rîsul țîșnind din durerea sinceră a unui om ce n-ar fi meritat decît compătimire. Era altfel de comedie : comedia rîsului ușor... Pornea, negreșit, tot din observație, dar dintr-o observație neadîncită, o observație ce se primbla peste lucruri, prinzînd numai încrețiturile ușor de ridiculizat. O comedie veselă ; un rîs sănătos și mecanic ; o oră de ușoară ironie, după care ieșim cu iluzia că avem dreptul să rîdem de vecin, să-i strîngem mîna prietenos, crezîndu-ne însă în fundul sufletului mai isteți decît el...

Atît.

Această comedie a evoluat și ea prin cei mai caracteristici scriitori ai teatrului modern. În locul ironiei ușoare, avem ironia mușcătoare ; în locul observației superficiale, avem o observație incisivă, care taie adînc în sufletul omenesc ; în locul rîsului mecanic, avem un rîs sîngeros. Rîdem poate ca să nu plîngem. Rîdem de Boubouroche. Un fior ne trece însă prin spate : dacă am cădea și noi în ghearele năpastei ! Ne îngheață numai gîndul...

În pînza comediei moderne se țese și un fior de tragedie... Stăm pe marginea unei prăpăstii, gata să ne prăvălim... Amețeala ne coprinde. Ne vede însă vecinul. Ne îmbătăm și mergem înainte cu ochii închiși. Ajungînd dincolo, răsuflăm adînc... A fost o spaimă... Dramaturgul

a glumit cu noi : ne-a speriat numai... Rîdem. Nu știm însă dacă ne-am mai întoarce îndărăt...

Aceasta este impresia pe care ne-o deșteaptă *Boubouroche*.

Aceeași impresie o avem și dinaintea *Parizianei* lui Henri Becque : poate cea dintîi capodoperă a comediei incisive și tragice. Tot atît de corosiv e și *Poil de carotte* al lui Jules Renard. Iată cei trei maeștri ai comediei dureroase : Becque, Courteline și Jules Renard...

Desigur e un pas mai departe.

Într-o singură scenă din *Poil de carotte* e mai mult adevăr sufletesc decît în tot teatrul lui Labiche. Mai multă observație, mai mult talent, dar și mai multă tristețe...

E cotitura veacului spre o analiză mai nemiloasă a mecanismului sufletesc, spre o pulverizare științifică a sentimentelor noastre pentru a fi privite cu un ochi rece și scrutător... Nu ne mulțumim cu nevinovatele ficțiuni ale lui Labiche din *Chapeau de paille d'Italie* sau din *Embrassons nous, Folleville...* ; nu ne mulțumim cu humorul epidermei... Veacul nostru cere humorul scalpelului... Și în locul unui rîs nepăsător și senin, cere un rîs dureros cu lacrimi înăbușite, ce cad peste toată zădărnicia acestei vieți și peste ironia amestecului de minciuni și de patimi cu care ne-am trezit fără s-o fi cerut.

TEATRUL NAȚIONAL :
„TRANDAFIRII ROȘII", POEM SIMBOLIC ÎN 3 ACTE, DE ZAHARIA BÂRSAN

Un poem simbolic în trei acte în versuri... Adică foarte multă literatură și mai puțin teatru... Într-o sală de teatru și în graba unei singure reprezentații nu poți însă judeca decît teatrul : viața scenică a piesei, înlănțuirea logică a acțiunei, puterea de observație și de creație a dramaturgului. Literatura, nu. Teatrul e ceva văzut ; literatura e ascunsă. Ea cere multe și lungi răgazuri. Răgazul artistului încovoiat asupra lucrului său mîngîiat de degetele lui răbdătoare, creatoare și îndrăgostite ; răgazul cetitorului cucerit de emoția artistului și urmărind-o în toate cotiturile ei... Poezia presupune, negreșit, o inspirație ce cucerește dintr-o dată, dar și o artă migăloasă ce trebuie să te cucerească pe încetul, din fiecare idee poetică, din fiecare vers, din fiecare cuvînt...

Iată pentru ce critica stă în pragul *Trandafirilor roșii* ai d-lui Zaharia Bârsan... Am ascultat sute și sute de versuri ; cîteva ceasuri de poezie, în care se închid desigur multe nopți de trudă artistică. Ar fi prea ușuratec să le cîntărim numai după un zumzet de vorbe sonore. Ceea ce s-a făcut cu muncă merită să fie judecat cu muncă. Și, deocamdată, nu mi-e cu putință...

Poemul mi-a părut, de altfel, armonios. Simbolul e, în adevăr, frumos : înroșind cu sîngele lui petalele unui trandafir alb, un poet scapă viața fetei de împărat pe

care o iubea. Fără acei trandafiri roșii aduși timp de 77 de zile, domnița ar fi murit. Cu jertfa sîngelui, poetul o mîntuie : fata se mărită însă cu un altul...

Un simbol minunat și adînc omenesc. Nu știu dacă d. Zaharia Bârsan l-a scos pe de-a-ntregul din imaginația lui, ori e unul din acele simboluri sub care s-a cristalizat de atîtea ori și atît de poetic nefericita soartă a artiștilor și a cîntăreților...

Versuri, de asemeni, frumoase. Sau mi s-au părut frumoase. Nu pun însă nici un temei pe ureche : urechea înșală. Poezia trebuie citită în liniștea camerei goale și într-o deplină smulgere din tulburările lumei dimprejur. Un vers cu adevărat poetic are frumuseți ce se sting cînd se izbesc de aerul unei mari săli ; intimitatea lui se scutură. Există, negreșit, și versuri pentru scenă : sonore, zgomotoase, teatrale ! Făgăduiesc mult. Citite, își pierd însă toată strălucirea lor înșelătoare... Într-o adevărată piesă de teatru scrisă în versuri, versul trebuie să fie teatral, deoarece nu i se cere valoare poetică, ci utilitate scenică. Într-un poem dramatic, versul trebuie să fie însă poetic. Și după o lungă experiență, încep să mă îndoiesc de *poezia* care sună în gura unui actor. Mai toate versurile ce se declamă de obicei sunt lipsite de poezie. Nimeni nu declamă *Luceafărul* lui Eminescu ; cu toții se îngrămădesc la *Sentinela română* sau la răsunătoarea *La icoană*...

Poemul dramatic al d-lui Zaharia Bârsan ar trebui deci citit cu toată pietatea cuvenită operelor de artă ce rîvnesc la o frumusețe interioară : adevărata frumusețe a poeziei. Numai atunci l-am putea prețui.

*

Din punctul de vedere teatral aș putea, firește, avea de pe acum o părere... E însă latura cea mai puțin însemnată a poemului.

Fiind un poem simbolic, e de ajuns să-i cerem un simbol frumos : îl are ; niște versuri frumoase : pare să le aibă (versurile din „balada" mărei, singurele publicate pînă acum, nu sunt din cele mai reușite din poem). Acțiune dramatică e mai greu s-o aibă...

Aș fi fost de părere chiar ca poetul să fi renunțat făți§ la ea. Să ne fi dat un poem cît de scurt, fără gîndul de a ne da și o dramă cu o acțiune și cu o aparență de viață multiplă. Din această străduință iese o oarecare stînjenire a impresiei...

Actul întîi e, în această privință, caracteristic. Pentru ce se zbuciumă bătrînul împărat cu vracii lui ? Lupta e la hotare ; de nu știu cîte zile, el nu mai doarme, urmărind pe hartă înaintarea dușmanului. Sosesc solii unul după altul cu vești de la război... Ai crede că e la mijloc o mare dramă istorică. Toată partea aceasta e în afară de poem. Abia cînd vine domnița în căutarea trandafirului roș intrăm în subiect. Grija împăratului pentru război ar trebui deci înlăturată. Să nu aibă decît grija fetei lui în primejdie de moarte. Poetul Zefir se duce în război scăpînd țara de dușman. Iarăși o alunecare în afară de subiect. Un poet nu avea, mai întîi, ce căuta pe cîmpul de luptă ; să înroșească niște trandafiri cu sîngele lui, da ; să se lupte ca un erou, nu. Apoi, nu mai e în legătură cu simbolul, singurul lucru pe care îl urmărim...

Sub raportul teatral, poemul e deci plin de adaosuri, din silința poetului de a-i da o *acțiune* dramatică și de a crea o atmosferă de care nu avea nevoie. Complotul din actul al doilea ar trebui iarăși înlăturat ca o cotitură fără rost.

Lăsînd la o parte năzuința de a fi o dramă și îngrădit în cadrele mărginite al unui poem simbolic, poemul d-lui Zaharia Bârsan ar cîștiga și mai mult prin coincidența realizării cu scopul.

TEATRUL NAȚIONAL :

„ULIUL", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE FRANCIS DE CROISSET

Vineri, sîmbătă, duminică, Teatrul Național a jucat pe rînd : *Cocuța, Amicul Teddy* și *Uliul* lui Francis de Croisset.

Mîntuitorul, înainte de a ajunge pe vîrful Calvarului, a fost nevoit să facă mai multe popasuri. Și astăzi se văd locurile unde s-a oprit pentru a se odihni o clipă... Urmărind reprezentațiile Teatrului Național, am făcut pînă acum trei popasuri pe drumul artei : *Cocuța, Amicul Teddy* și *Uliul*...

Cea dintîi e o secătură ce n-are nici meritul de a fi franțuzească : o necinstire a primei noastre scene care e totodată și cea din urmă...

Amicul Teddy ar vrea să se apropie de comedie. Despuiată însă de prestigiul limbei franceze și de jocul artiștilor parizieni, rămîne o încercare puțin literară, în care convenționalul se întretaie cu banalul : un diplomat clasic cu un american ieșit din galeria tuturor americanilor literaturii franceze și cu schițe de oameni împinse mai mult spre caricatură...

În *Uliul* lui Francis de Croisset încercările Teatrului Național fac un pas mai departe. De altminteri, trebuie să amintesc că toate aceste nefericite piese vin din „moștenirea de la răposata" — pentru a întrebuința titlul unei comedii. Răposata este fosta direcție a teatrului, căreia i-ar mai fi trebuit cîțiva ani înainte de a ajunge să ne dea în adevăr o operă de artă...

Să sperăm că actuala direcție va merge ceva mai grăbit. Nu e nevoie de toate cele douăsprezece popasuri ale Mîntuitorului. Ne-am mulțumi și cu mai puțin.

*

Uliul lui Francis de Croisset vrea să fie, în adevăr, o piesă de teatru și chiar o operă de creație. Nu se mulțumește cu încurcăturile *Cocuței* sau cu caricaturile *Amiculuí Teddy*. Vrea să ne dea psihologia unor flori de lux a omenirei, crescute printre fosforescențele gunoaielor vieței internaționale. Eroul e italian ; eroina e poloneză. Ar putea fi însă greci, români sau de orice altă naționalitate cît mai îndepărtată. De fapt, n-au nici o naționalitate : sunt niște exotici. Soții Dasetta nu reprezintă nici o psihologie individuală sau etnică ; ei reprezintă psihologia unei clase sociale, fără rădăcini de rasă și cu însușiri de uniformitate sub toate latitudinile pămîntului și în toate orașele mari cu viața cosmopolită...

Orice om se naște cu sufletul lui și al neamului ; cu însușiri individuale împletite pe canavaua rasei. Viața îl prinde apoi și-l toarnă în tiparele ei, diformîndu-i sufletul... Meseria, de pildă, croiește anumite însușiri sufletești, înăbușind pe altele. Cu prilejul comediei *Onoarea biroului* am putut vedea asemănarea dintre funcționarii danezi și funcționarii români ai lui Caragiale sau funcționarii francezi, imortalizați de Courteline în *Ronds de cuir*... O asemănare de ocupații cotidiane făurește o asemănare de suflete. Meseria e un tipar după care ne modelăm...

O viață cosmopolită petrecută în salele de joc ale tuturor cazinourilor plajelor, în odăile de mîncare ale tuturor caravanseraiurilor orașelor mari, o viață de lux și de luxură, de neant intelectual, de spoială de civilizație fără cultură, de rafinare fără nici un fundament adevărat, de aparențe, o viață în care toate limbile se întretaie și toate obiceiurile se topesc — nu putea să nu creeze o anumită psihologie cosmopolită, peste indivizi și peste rasă...

Această psihologie n-a scăpat scriitorilor moderni. Și cum Parisul e centrul Cosmopolisului, romancierii și dramaturgii francezi au cercetat, cu deosebire, această nouă

înfățișare a sufletului omenesc ieșită dintr-un nou aspect al vieții sociale... Bourget ne dădu cea dintîi operă sintetică asupra psihologiei cosmopolite. Abel Hermant ne dădu apoi o serie de romane și de piese de teatru (aceste nereușite), în care observația este adeseori deviată printr-o fantezie exagerată. Binet-Valmer, în puternicul lui roman *Les Métèques*, ne zugrăvi fresca levantinilor parizieni, în care și românii își au un colț simpatic prin neuitatul doctor Batschano, ce apare, de altfel, în cele mai multe cărți ale acestui tînăr romancier. Am amintit numai cîteva încercări de psihologie cosmopolită : sunt însă sute și mii...

*

Una din aceste încercări e și *Uliul* lui Francis de Croisset. O încercare modestă și puțin originală. Psihologia clasei internaționale de paseri de pradă este astăzi atît de frămîntată, încît se zbate cu anevoie în ghearele banalului și ale convenționalului. Nimic nu trece în comedia scriitorului nostru peste observația altora : scene de joc de cărți cu „trișare", serbări turcești sau persane, luxură și, ca adaos, și un conflict sufletesc. Nevasta eroului, purificată o clipă printr-o dragoste sinceră, își urmează apoi destinul în rotocoalele unui uliu eteroman, sărac și pocăit. Găsim, în sfîrșit, și un sentiment omenesc : mila.

Uliul e o comedie mediocră a repertoriului obișnuit al teatrelor de pe bulevarde, care n-ar trebui să fie și repertoriul Teatrului Național. Lipsit de prestigiul limbei franceze și al actorilor parizieni, *Uliul* lui Croisset e o biată pasăre de curte cu penele smulse.

TEATRUL REGINA MARIA :

„FLUTURELE DE NOAPTE", DRAMA ÎN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE

I

De la cea dintîi schițare a caracterului eroinei lui Bataille gîndul ni se duce la Maria Bașkirtseff, la tragedia acestei fete, zbuciumată mai întîi de fiorul desărtăciunei femeiești, apoi de fiorul artei și, în sfîrșit, de marele fior al dragostei, peste care se așternu linșoliul rece al morței...

Umbra ei tragică și neîmpăcată trebuie să se fi întors printre noi spre a se vedea trăind sub chipul Thyrei de Marliew, pentru a se recunoaște mai întîi și a se îngrozi apoi dinaintea prăpastiei în care a aruncat-o ficțiunea bolnăvicioasă a lui Bataille. Iată ce ar fi așteptat-o dacă n-ar fi murit : prostituția femeiei ce vrea să guste într-o supremă beție tot ce avariția naturei îi tăgăduise.

Biata Marie ! Nenorocită în viață ; nenorocită și după moarte. Pînă acum umbra ei își plîngea tinerețea făgăduitoare și ambițioasă, curmată la douăzeci și patru de ani, înainte de a fi lăsat o operă trainică, sau înainte de a-și fi realizat viața așa cum o visase ; de acum va plînge și noroiul Thyrei de Marliew a lui Bataille, promiscuitatea bestială a balului Bullier și glorioasa ei feciorie pierdută fără iubire în brațele unui adolescent.

Manii ei sunt din nou însîngerați și rătăcitori... În viață, eroina dusese traiul nomad al marilor orașe de artă : Petersburg, Roma, Nisa, Paris ; după moarte, va

urmări, îndoliată, căruța lui Thespis, în care o poartă tragedia Thyrei lui Bataille...

*

Din văpaia acestei vieți excepționale și patetice a rămas totuși o urmă : nu o statuă, nu un tablou, nu amintirea unei mari cîntărețe, nici a unei mare feline înamorate, ci cele două volume ale *Jurnalului* său, oglindă tragică a unei primăveri fără vară și fără iarnă...

Cu pielița albă, cu părul roșcat, cu umerii obrazului ieșiți, cu privirea adîncă și cu nasul scurt, astfel se zugrăvește singură în paginile fierbinți ale ziarului său. Era îndrăgostită de ființa ei încîntătoare. Iubea singurătatea în fața unei oglinzi. Astfel o va arăta și Bataille la sfîrșitul actului întîi : căutînd în apele ironice ale oglinzei urmele piericiunei ei trupești...

Avusese o voce minunată : trei octave fără două note. Visase să ajungă o mare cîntăreață. Boala îi nimici însă nădejdea. Astfel o vedem și în piesa lui Bataille... Din acest amănunt al trecutului ei, marele poet al sufletului femeiesc scoase chiar o puternică scenă : tragedia cîntăreței care, pierzîndu-și vocea, și-o ascultă la gramofon, ca pe o fantomă iubită, și care într-o clipă de deznădejde zdrobește placa, singura amintire a unui talent pierdut...

Privind statuele din muzeul Capitoliului din Roma, i se trezi pasiunea pentru artele plastice. În timpul carnavalului, ea schiță și o intrigă de dragoste cu nepotul unui cardinal. Nevinovată intrigă sfîrșită printr-o sărutare pe ochi... Nepotul cardinalului avea să devină la Bataille prințul Philippe de Thyeste, *cardinalino* și el, dar cu un rol atît de mare în viața eroinei piesei de teatru.

Ar fi voit să-l ia de bărbat. Din iubire poate, dar și din ambiție : „je suis, scrie ea, ambitieuse et vaniteuse par-dessus tout". Mereu repetă : „Si j'étais reine !" Sau : „Je veux être César, Auguste, Marc-Aurèle, Néron, Caracalla, le diable, le pape !"

Ceva din ambiția dezlănțuită a Mariei a trecut și în eroina lui Bataille ; nu însă și din incoherența ei sufletească, din misticismul, din credulitatea, din pietatea ei amestecată cu tot felul de zădărnicii și de superstiții...

Maria Bașkirtseff cetea pe Aristot, Platon și pe Dante, și știa pe de rost pe Horațiu și Tibul ; Thyra lui Bataille citește și ea pe Platon...

După mai multe ocoliri, Maria se consacră cu totul picturei ; Thyra — sculpturei. Mutîndu-se la Paris, se puse pe o muncă înfrigurată. Visurile ei ambițioase se ațintiră asupra picturii... Lăsîndu-și costumul de amazoană croit la Laferrière, ea puse bluza de artistă.

La 21 ianuarie 1882 cunoscu, în sfîrșit, pe pictorul Bastien-Lepage... (La Bataille găsim amintirea lui Bastien-Lapage în sculptorul Lepage...) Iubirea îi coprinse pe amîndoi în vîlvătaiele ei : el, măcinat aproape cu desăvîrșire de ftizie ; ea, atinsă încă din 1877 la plămînul drept... De o parte, un mare talent ce-și dăduse măsura ; de cealaltă, o mare făgăduință și o mare dorință de a face ceva. Jurnalul Mariei e un dornic strigăt de viață și o stăruitoare implorare a destinului : „Qu'on me laisse encore dix ans, et, pendant ces dix années, de la gloire et de l'amour ! et je mourrai contente à trente ans. S'il y avait avec qui traiter, je ferais un marché : mourir à trente ans passés, ayant vécu..."

Freamătul desperat al unei vieți ce se stinge prea timpuriu se găsește și în Thyra lui Bataille ; chiar și tîrgul cu fatalitatea neiertătoare.

Zadarnic zbucium ! Moartea o îmbrățișează : „La voilà donc la fin de toutes nos misères ! Tant d'aspirations, tant de désirs, de projets, tant de peur... pour mourir à vingt-quatre ans au seuil de tout."

La 20 octombre 1883 muri Bastien-Lapage. Zece zile după aceea se stinse și Maria Bașkirtseff...

Astfel e povestea elegiacei Marii. Și pe modelul ei patetic construi Bataille ficțiunea Thyrei de Marliew...

II

Thyra de Marliew, eroina dramei lui Bataille, pleacă de la o realitate cunoscută și oarecum istorică : Maria Bașkirtseff. Pornind de la un fundament psihologic atît de patetic zugrăvit în *Jurnalul* Mariei, dramaturgul con-

urmări, îndoliată, căruța lui Thespis, în care o poartă tragedia Thyrei lui Bataille...

*

Din văpaia acestei vieți excepționale și patetice a rămas totuși o urmă : nu o statuă, nu un tablou, nu amintirea unei mari cîntărețe, nici a unei mare feline înamorate, ci cele două volume ale *Jurnalului* său, oglindă tragică a unei primăveri fără vară și fără iarnă...

Cu pielița albă, cu părul roșcat, cu umerii obrazului ieșiți, cu privirea adîncă și cu nasul scurt, astfel se zugrăvește singură în paginile fierbinți ale ziarului său. Era îndrăgostită de ființa ei încîntătoare. Iubea singurătatea în fața unei oglinzi. Astfel o va arăta și Bataille la sfîrșitul actului întîi : căutînd în apele ironice ale oglinzei urmele piericiunei ei trupești...

Avusese o voce minunată : trei octave fără două note. Visase să ajungă o mare cîntăreață. Boala îi nimici însă nădejdea. Astfel o vedem și în piesa lui Bataille... Din acest amănunt al trecutului ei, marele poet al sufletului femeiesc scoase chiar o puternică scenă : tragedia cîntăreței care, pierzîndu-și vocea, și-o ascultă la gramofon, ca pe o fantomă iubită, și care într-o clipă de deznădejde zdrobește placa, singura amintire a unui talent pierdut...

Privind statuele din muzeul Capitoliului din Roma, i se trezi pasiunea pentru artele plastice. În timpul carnavalului, ea schiță și o intrigă de dragoste cu nepotul unui cardinal. Nevinovată intrigă sfîrșită printr-o sărutare pe ochi... Nepotul cardinalului avea să devină la Bataille prințul Philippe de Thyeste, *cardinalino* și el, dar cu un rol atît de mare în viața eroinei piesei de teatru.

Ar fi voit să-l ia de bărbat. Din iubire poate, dar și din ambiție : „je suis, scrie ea, ambitieuse et vaniteuse par-dessus tout". Mereu repetă : „Si j'étais reine !" Sau : „Je veux être César, Auguste, Marc-Aurèle, Néron, Caracalla, le diable, le pape !"

Ceva din ambiția dezlănțuită a Mariei a trecut și în eroina lui Bataille ; nu însă și din incoherența ei sufletească, din misticismul, din credulitatea, din pietatea ei amestecată cu tot felul de zădărnicii și de superstiții...

Maria Bașkirtseff cetea pe Aristot, Platon și pe Dante, și știa pe de rost pe Horațiu și Tibul ; Thyra lui Bataille citește și ea pe Platon...

După mai multe ocoliri, Maria se consacră cu totul picturei ; Thyra — sculpturei. Mutîndu-se la Paris, se puse pe o muncă înfrigurată. Visurile ei ambițioase se ațintiră asupra picturii... Lăsîndu-și costumul de amazoană croit la Laferrière, ea puse bluza de artistă.

La 21 ianuarie 1882 cunoscu, în sfîrșit, pe pictorul Bastien-Lepage... (La Bataille găsim amintirea lui Bastien-Lapage în sculptorul Lepage...) Iubirea îi coprinse pe amîndoi în vîlvătaiele ei : el, măcinat aproape cu desăvîrșire de ftizie ; ea, atinsă încă din 1877 la plămînul drept... De o parte, un mare talent ce-și dăduse măsura ; de cealaltă, o mare făgăduință și o mare dorință de a face ceva. Jurnalul Mariei e un dornic strigăt de viață și o stăruitoare implorare a destinului : „Qu'on me laisse encore dix ans, et, pendant ces dix années, de la gloire et de l'amour ! et je mourrai contente à trente ans. S'il y avait avec qui traiter, je ferais un marché : mourir à trente ans passés, ayant vécu..."

Freamătul desperat al unei vieți ce se stinge prea timpuriu se găsește și în Thyra lui Bataille ; chiar și tîrgul cu fatalitatea neiertătoare.

Zadarnic zbucium ! Moartea o îmbrățișează : „La voilà donc la fin de toutes nos misères ! Tant d'aspirations, tant de désirs, de projets, tant de peur... pour mourir à vingt-quatre ans au seuil de tout."

La 20 octombre 1883 muri Bastien-Lapage. Zece zile după aceea se stinse și Maria Bașkirtseff...

Astfel e povestea elegiacei Marii. Și pe modelul ei patetic construi Bataille ficțiunea Thyrei de Marliew...

II

Thyra de Marliew, eroina dramei lui Bataille, pleacă de la o realitate cunoscută și oarecum istorică : Maria Bașkirtseff. Pornind de la un fundament psihologic atît de patetic zugrăvit în *Jurnalul* Mariei, dramaturgul con-

strui apoi ficțiunea lui : o ficțiune personală și, după cum voi arăta, cu totul nepotrivită.

Ziarele ne-au povestit la timp că a existat cu adevărat o eroină care, ca și Thyra, a trăit viața fluturelui de noapte. Simțindu-și sfîrșitul apropiat, ea se aruncă în orgie pentru a gusta cît mai intens puținii ani ce-i mai avea de viețuit. La urmă, se otrăvi în timpul unui banchet dat prietenilor, după pilda romanilor imperiului, ce-și deschideau vinele în mijlocul plăcerilor mîncării.

Cu putință.

Acea femeie n-a fost însă Maria Bașkirtseff, nici nu putea fi ea. Eroina lui Bataille este deci contaminația a două ființe reale ; luate fiecare în parte ; neexistente, luate la un loc. O femeie superioară și o isterică : *mulier formosa superne desinit atrum in piscem...*

*

În Maria Bașkirtseff se petrece tragedia unui mare suflet ce-și simțise crescîndu-i aripele nemuririi pe un trup măcinat de boală... Fusese, negreșit, o exaltată. Exaltarea ei se îndreptase însă spre lucruri înalte, spre realizarea unui vis de artă, de nemurire sau măcar de dominație. La început voise să ajungă o cîntăreață mare. Pierzîndu-și vocea, se consacră picturei (la Bataille, sculpturei) cu tot focul unui suflet nerăbdător de glorie și de frumusețe artistică. Ambiția o rodea negreșit. Din mijlocul ei răsări însă și o flacără curată ce se înălța spre creație.

Cînd își simți moartea apropiată, Maria își îndoi munca. Dragostea îi încununa, în sfîrșit, cele din urmă zile : o dragoste duioasă de soare de toamnă. Nu o dragoste desfrînată. Nimic nu e mai patetic decît romanul ei de iubire cu Bastien-Lepage : amestecul cald al suflărei lor obosite și bolnave, desperarea îmbrățișărei lor scurte și tragice, conștiința sfîrșitului apropiat și implacabil și, la urmă, moartea amîndorora, urmată la o depărtare de cîteva zile...

Bataille și-a prefăcut în drum eroina : Thyra nu mai e Maria Bașkirtseff, ci o Damă cu camelii oarecare, împinsă de siguranța unui grabnic sfîrșit în noroiul prostituției pariziene. Maria își reculesese disperarea în pictură și în frumoasa și împărtășita ei iubire cu Bastien-Lepage ; Thyra își părăsește logodnicul pentru a se duce la balul Bullier. Aruncîndu-se în brațele primului venit, ea lunecă apoi la viața galantă... Această ființă nouă și neașteptată nu mai are nici o legătură cu ființa dintîi. Nu mai e Maria, ci o isterică. Dramaturgul și-a degradat modelul, materializîndu-l...

Și totuși, în zorii zilei ce urmase nopții pe care o petrecuse la balul Bullier, auzind fluieratul matinal al sculptorului Lepage ce se punea la lucru, Thyra lui Bataille avu încă regretul vieții închinate muncii și artei : „Ce frumoasă e viața cu munca ei de dimineață !“ În suflet i se trezi adevărata Marie Bașkirtseff, exemplarul unei umanități superioare...

*

Povestea Thyrei așternută peste povestea Mariei este deci o contrazicere sufletească a celei dintîi. Că o femeie tînără s-a aruncat în galanterie din disperarea unei morți apropiate e cu putință ; că și-a curmat viața într-un chip atît de teatral e iarăși cu putință.

Acest fluture de noapte nu e însă în nici o legătură cu Maria Bașkirtseff. Și cînd vorbesc de Maria nu mă gîndesc numai la eroina *Jurnalului,* la adevărata Marie cîntată de Maurice Barrès și de Anatole France, ci la eroina lui Bataille așa cum o schițase în actul întîi : un suflet dornic de a se realiza într-o mare operă, dornic de viață intensă, dar în ceea ce are mai nobil și mai spiritual viața, și nu într-un desfrîu murdar... Aș fi înțeles-o dacă, neputîndu-se realiza în artă, s-ar fi realizat în dragoste. Philippe de Thyeste o iubea din tot sufletul lui. Thyra îl iubea și ea.

Tragedia unei morți timpurii s-ar fi putut deci îndulci prin poezia unei dragoste împărtășite... Orgia localurilor de noapte nu putea sfîrși însă visul de artă și de muncă cu care Thyra își începuse viața...

*

Patetica d-nă Marioara Voiculescu e încă în plina stăpînire a geniului său : geniul neverosimilității.

EXOTICII...

I

În *Amicul Teddy*, un american ne impune neplăcutul lui accent o seară întreagă. Voi adăuga numai în treacăt că nu există un fel particular și caracteristic al pronunțării limbei române de către americani. Încercările făcute la Teatrul Național de a crea un dialect româno-american sunt deci nereușite în *Amicul Teddy*, după cum fusese și în *Punctul negru*. Nu izbutesc decît să ne supere, mai ales cînd rolul trece de cadrele unui rol episodic...

Lăsîndu-i însă la o parte accentul, avem un american care nu e altfel decît toți ceilalți americani : banal cu siguranță, convențional cu probabilitate. Un american excentric, care vine neinvitat prin saloane, care își propune dintr-o dată să se însoare cu stăpîna casei, necunoscută cu cîteva clipe înainte, care poartă în buzunar un carnet de cecuri, care dăruiește o sută de mii de lei cum ar dărui un altul un ac de cravată, care, intrînd într-un salon, prețuiește dintr-o dată tablourile de pe pereți și obiectele de artă. Un american întîlnit poate în viață, dar mai ales întîlnit în vodevilurile franceze și în romanele de observație ieftină : viguros, masiv, cu o scuturare de mînă ce-ți frînge încheieturile, cu o havană în gură, cu o sinceritate de barbar neîmblînzit, brutal și totuși generos, om de acțiune și totuși cîteodată sentimental.

În *Uliul* de Francis de Croisset apare de asemenea figura episodică a americanului Drakton. Ar fi de prisos să adaug că și Drakton poartă în buzunar un carnet de

cecuri. Altfel n-ar mai fi un adevărat american. Drakton vine și el să dezlege situații încurcate, cumpărînd în cinci minute o vilă de o sută patruzeci de mii de lei, oferind posturi strălucite tuturor aventurierilor cazinourilor internaționale. E un bărbat hotărît în afaceri și binefăcător ca o providență. Trăind de multă vreme la Paris, nu mai disloacă brațul prietenilor și nu preface în valoare comercială tablourile de pe pereți. A învățat ceva din politeța franceză.

Drakton e numai un mosafir providențial în comedia lui Francis de Croisset ; un fel de unchi din America, modernizat. *Uliul* ne zugrăvește însă mai amănunțit un alt gen de exotici : pe Dasetta și pe nevastă-sa. El, mi se pare, italian ; ea, poloneză. O pereche de păsări de pradă, aventurieri ai salelor de joc, ai cazinourilor, fără patrie, fără naționalitate : adevărați cetățeni ai Cosmopolisului. O singură țintă în viață : luxul și luxura ; nenumărate mijloace însă.

Cel dintîi e „trișarea" la cărți ; cel din urmă ar fi „micile beneficii" ale nevestei. *Uliul* lui Croisset nu se pogoară însă pînă la această totală abdicare a demnității omenești.

Dasetta e iarăși un tip pe care l-am întîlnit în nenumărate comedii sau romane : italian uneori, cele mai adese însă levantin și chiar român. În *Scandalul* lui Bataille se numea Artanezzo și trăia, între altele, din șantajarea unei femei măritate, ce avusese nesocotința să i se dea, luîndu-l drept un bogat nobil. Exoticii aceștia vin cu deosebire din sud ; sunt bruni, cu splendizi ochi negri, cu eleganță fizică, încărcați de inele și de pietre scumpe, fastuoși și mincinoși ca un basm oriental, cuceritori de femei și eroi ai meselor de joc.

În *Fluturele de noapte* al lui Bataille găsim un alt gen de exotici : un prinț italian voluptuos, impetuos și sincer îndrăgostit. Philippe de Thyeste e din galeria „prinților" italieni ce mișună în literatura franceză contemporană.

Thyra de Marliew e rusoaică. Croită pe modelul Mariei Bașkirtzeff, nu putea fi decît o senzuală, o detracată, mai întîi a imaginației și apoi a simțurilor. Dintr-un mare

ideal de artă se prăbușește dintr-o dată într-un ideal de curtezană nesățioasă : un revers al *Damei cu camelii.*

Marguerite e o curtezană purificată printr-o dragoste sinceră ; Thyra e o femeie superioară căzută în ghearele prostituției sub amenințarea unei morți timpurii.

*

Am citat numai cîteva piese jucate acum sau de curînd pe scena teatrelor din București. O notă comună : pretutindeni un număr caracteristic de exotici. Americani convenționali, italieni amoroși sau escroci, levantini îndoielnici sau șantagiști, rusoaice isterice. O galerie a exotismului și a cosmopolitismului, ce nu pornește numai de la întîmplare. Aș putea cita și alte piese : cauza invaziunei exoticilor în teatrul modern francez e deci mai adîncă.

Merită să fie cercetată.

II

Invaziunea exoticilor e una din laturile caracteristice ale literaturii franceze moderne — dar mai ales ale teatrului. Și tot ce e stăruitor și caracteristic nu poate fi numai o întîmplare. E la mijloc o pricină mai adîncă.

Viața modernă, cu ușurințele ei de legătură rapidă, a creat o categorie de indivizi dezrădăcinați, fără patrie, fără naționalitate, fără casă. O mare parte a vieții și-o petrec în trenurile de lux europene sau în transatlantice. Iarna sunt pe Riviera, cu deosebire la Monte-Carlo ; primăvara, la Paris ; o dată cu derby-ul de la Long-champ, roiesc pe plajele Normandiei sau ale Bretaniei. Sunt oamenii tuturor premierelor, ai tuturor vernisagiilor, ai tuturor cazinourilor și serbărilor persane sau turcești ; campionii tuturor snobismelor ; membrii tuturor cluburilor de sport, de cărți sau de orice altceva. Vorbesc mai multe limbi cu ușurință și se simt bine sub orice latitudine a pămîntului, cu condiția automobilului, a caloriferului și a apei calde la orice etaj... Un du-te vino necurmat : azi la Paris, mîine la Roma sau pe țărmul oceanului. Se întîlnesc în cabina vagonului de culcat sau în marele hotele

ale tuturor capitalelor. Mai ales la masa verde : culoarea speranții.

O astfel de viață dezrădăcinată a creat și o psihologie anumită și caracteristică. Tot ce e individual și etnic tinde să se șteargă ; personalitatea se învăluiește... Viața modernă a creat de la sine o atmosferă de convenționalism : de politeță măsurată, de formule goale de înțeles, de artificialitate. E viața de salon așa cum o cunoaște oricine a trecut printr-un salon. Viața cosmopolită a mărit și mai mult această despersonalizare. Nu se mai întîlnesc acum doi oameni de aceeași clasă socială și de aceeași rasă, ci doi indivizi porniți din două puncte îndepărtate ale globului. Pentru a se înțelege încep prin a vorbi o limbă streină, care, oricît ar fi de stăpînită, e totuși un mijloc rece și artificial de comunicație. Sufletește, nu se aseamănă. Trebuie să lase deci la o parte tot ceea ce le face personalitatea nu numai a lor, ci și a rasei. Nu se pot întretăia decît într-un mic număr de idei curente și convenționale.

Într-un cuvînt, s-a format o clasă internațională, cu o anumită psihologie monotonă și uniformă. Se găsește în toate orașele mari. Dar mai ales la Paris, capitala acestui vast Cosmopolis în care se revarsă toate snobismele, toate spleenurile, toate viciile și oțiozitatea tuturor îmbuibaților vieții ce înlocuiesc odihna inteligentă prin golul unei existențe zgomotoase.

Literatura nu putea să nu urmărească și această nouă formă socială. Mai ales teatrul, care se ține mai strîns de realitate și ne dă o copie mai fidelă a vieții. A observat-o : de aici marele număr de exotici ce trec cu neantul lor sufletesc de-a lungul pieselor jucate în această mahala a Parisului care sunt Bucureștii...

Acesta e numai unul din motivele invaziei exoticilor în teatrul parizian. Mai e și un altul : ușurința cu care se poate pune un exotic pe scenă.

Am arătat că psihologia exoticului e de la sine întrucîtva limitată la cîteva elemente lipsite de nuanțe. Scriitorii au reușit să le simplifice și mai mult, reducînd desenul sufletesc la schița a cîtorva linii. Un exotic e numai un sfert de om. Psihologia lui e rudimentară. Nu mai e nevoie de observație. Teatrul francez a ajuns în privința

aceasta la un schematism și convenționalism în adevăr nesuferite. În loc de oameni, ne dă niște paiațe, fără cerebralitate și fără sentimentalitate. Nici o observație originală, nici un studiu sincer și ascuțit al caracterului individual. Peste psihologia individului s-a așternut psihologia funcțiunei lui sociale de internațional și de exotic. Nu mai e nevoie deci să ne pogorîm în straturile adînci ale personalității. Ne mulțumim numai cu învelișul cosmopolit, redus la cîteva gesturi automatice...

Iată pentru ce dramaturgii se grăbesc să ne aducă pe scenă tot felul de americani, de levantini sau de italieni. Punîndu-i unui individ o havană în gură, un carnet de cecuri în buzunar, făcîndu-l să vorbească într-o limbă imposibilă și cu o brutală sinceritate — avem un american autentic. Italianul e amoros ; levantinul, cu inele multe în degete, trișează la cărți și, la nevoie, șantajează...

Atît. E simplu. E la îndemîna fiecăruia. Se înțelege acum pentru ce s-a instalat pe marile bulevarde pariziene o fabrică de exotici ai teatrului modern din care curg americanii, brazilienii, italienii, spaniolii și levantinii — și care n-au nimic din psihologia rasei lor adevărate, ci din psihologia împrumutată a Cosmopolisului...

E de regretat însă că scriitori de talentul lui Bataille, Francis de Croisset și, mai ales, Abel Hermant au lunecat și ei la acest sistem de a fabrica exotici, atît de lesnicios și atît de lipsit de observație reală.

TEATRUL REGINA MARIA :

„CĂMINUL" („LE BERÇAIL"), PIESĂ ÎN TREI ACTE DE HENRY BERNSTEIN

I

La rostirea numelui de Bernstein literații noștri răspund cu o ușoară ridicare din sprîncene...

A dat dramaturgul un șir de piese, dintre care unele cu un succes legendar : *Le voleur, La griffe, Samson,* altele cu un succes de curiozitate prin problema ridicată : *Israël,* una urmată de un adevărat război civil : *Après moi,* jucată și apoi retrasă de pe scena Comediei Franceze, în împrejurările cunoscute.

Aproape toate s-au bucurat de interpretarea a doi mari artiști, ce păreau încarnarea ideală a eroilor caracteristici ai lui Bernstein : Guitry, masivul, voluntarul și formidabilul Guitry, ce întrupa atît de puternic pe Samson sau pe soțul din *Hoțul* și, în genere, pe toți eroii de voință, de energie și de forță fizică și morală ; și fluida Simone, felină, nervoasă, șerpuitoare și trepidantă, reprezentînd atît de minunat isteria modernă a femeiei de lux și de luxură, a femeiei ce fură pentru a se îmbrăca mai bine, de dragul bărbatului, a femeiei ce iubește cu disperare, peste convenții și peste umbra oricărei legi morale, a maniacei viperine din *Secretul* și a crudului paianjen din *La griffe :* a femeiei lăsate în voia instinctului și a simțurilor, superbă prin spiritul de jertfă și îngrozitoare prin cruzimea ei.

Și toate aceste piese au făcut ocolul lumei cu un succes pretutindeni același : dovadă că nu era legat numai de marele talent al interpreților și nici chiar de acel „pa-

rizianism" ce se transplantează cu atîta greutate în alte părți ale lumei. El era deci ieșit din valoarea intrinsecă sau de factură a piesei.

La rostirea numelui de Bernstein, citești totuși pe chipul literaților noștri o ușoară depreciere. Un foarte tînăr dramaturg îmi spunea odată cu o sinceră indignare :

— Ce, eu sunt Bernstein ! Eu fac artă...

Firește că nu era Bernstein. O, tinerețe !

Teatrul lui Bernstein e totuși un caz care ar merita o scurtă cercetare, înainte de a ajunge la *Căminul*. Un simplu : *Détour*...

*

Într-un cuvînt, s-ar putea spune că teatrul lui Bernstein e un *teatru teatral*. E cea mai puternică formulă teatrală, împinsă pînă la consecințele ei din urmă.

Formula teatrului e : o piesă înseamnă o acțiune. O formulă simplă și elementară. În cursul acestor cronice dramatice, am avut prilejul s-o amintesc dramaturgilor noștri de atîtea ori. Se uită. Poeții își revarsă lirismul în piesele lor de teatru, literații își pun literatura, romancierii nu văd în dramă decît un fel de roman cu lungi analize statarii și cu piroteală psihologică... De fapt, teatrul e o acțiune rapidă. Atît. O acțiune ce se precipitează în cursul a trei ore, cu un început, o culminare și un sfîrșit, fără digresiuni, fără „puncte de vedere" și fără piroteală analitică...

Sub raportul construcției tehnice, Bernstein e cel mai mare arhitect dramatic al vremurilor moderne. Un dramaturg care a împins formula dramatică pînă la cele din urmă limite : un teatru de acțiune, și numai de acțiune, un teatru cursoriu...

Suntem în legitimitate.

Pentru a grăbi însă această acțiune, pentru a o face și mai fulgerătoare, Bernstein se aruncă de obicei asupra unor conflicte puternice, violente, brutale, surprinse în clipa lor de paroxism.

Aici e exagerarea. De aci succesul în fața unui public doritor de emoții rare și de situații zguduitoare, dar și desconsiderarea literaților și a rafinaților, pe cari îi supără aceste continue lovituri de teatru, puternice, dar lipsite de nuanțe...

Bernstein intră dintr-o dată în acțiune, fără pregătire, înnodînd conflictul și precipitîndu-l ametitor în cadrul tip de trei acte. Bine. El se îngrădește într-un conflict violent, cu izbucniri de uragan, cu strigăte, cu lovituri de pumn. O acțiune dramatică a lui Bernstein e întotdeauna o criză de nervi. E mai puțin bine.

Din această pricină, teatrul dramaturgului nostru e mai întîi lipsit de literatură și de poezie. Ceea ce prisosea și chiar încurca pe alții lipsește cu desăvîrșire la Bernstein. În dramele lui nu vom găsi, ca în dramele lui Bataille, acea poezie intimă, acele amănunte discrete și poetice ce mișună pînă chiar și în *Fluture de noapte*, fără a mai vorbi de *La marche nuptiale*, în care e atît de multă poezie interioară și atît de puțin teatru. Vom găsi numai acțiune viguroasă : iată pentru ce dramele lui Bernstein se ascultă cu mai multă plăcere decît se citesc — dacă se citesc. Apoi, căutînd numai senzații violente, ele se îndreaptă în chip firesc spre anumiți indivizi, lipsiți de moralitate, lăsați în prada instinctului și-a pasiunilor primitive și fără multe nuanțe sufletești. Nu de la Bernstein vom putea cere moralitate, nici chiar delicatețe. Tot ce e tonalitate mijlocie, poezie intimă, înfrînare și învăluire scapă acestui viguros tehnician, acestui îmblînzitor de fiare sălbatice, din ale cărui cuști se reped pasiunile ca niște animale furioase, mugind și reclamînd îndestularea instinctelor lor primare...

De aci ușoara ridicare din sprîncene a literaților de pe malurile Dîmboviței, ca și, de altfel, de oriunde...

II

Căminul, jucat la Teatrul Regina Maria, e dezmințirea celor spuse despre Henry Bernstein. E dezmințirea formulei teatrale a acestui dramaturg contestabil, în unele privinți, dar personal : o dramă e o acțiune violentă privită în momentul ei de criză și fără nici o considerație pentru latura ei morală. *Căminul* e o piesă din începutul

activității lui Bernstein : o piesă onorabilă, cu intenții chiar morale. E lipsită însă de măiestrie tecnică, de acea virtuozitate scenică ce fac din Bernstein un novator. Voi adăuga că e o piesă cu mult mai slabă decît celelalte drame pasionale ale autorului *Hoțului* și al *Vijeliei*, în care găsim o întipăritură atît de leonină. Corneille e tragedianul voinței ; Bernstein e dramaturgul violenței : amîndoi au o gheară puternică și știu clădi o scenă viguroasă.

Căminul e însă altceva.

E opera generoasă a unui tînăr dramaturg ce se încearcă. O piesă care trebuia făcută. Sunt lucruri, situații și sentimente fatale unei anumite vîrste.

În această privință, de pildă, *Dama cu camelii* a lui Alexandru Dumas e o piesă eternă. În ea se cristalizează o nevoie legată de tinerețe : nevoia romantică de a idealiza femeia, oricît de căzută ar fi ea, și de a reabilita curtezana. Fiecare a simțit-o cîndva. În *Dama cu camelii* suntem în plin romantism. *Căminul* lui Bernstein pleacă, dimpotrivă, de la o tendență antiromantică, tot atît de firească.

Flaubert dădu cel dintîi această lovitură romantismului : un romantic și el sufletește, care, ca și Emile Zola, își petrecu viața literară luptînd împotriva pornirelor lui naturale. Opera lui e răstignirea propriilor sale sentimente.

Cel dintîi model al *Căminului* lui Bernstein e deci *Madame Bovary* a lui Gustave Flaubert : o reacțiune împotriva vaporoasei educații romantice. Pervertind sufletele fetelor, ea le aruncă în afară de realitatea vieții.

Ema lui Flaubert este o mică provincială ce-și trage substanța sufletească din lectura romanelor sentimentale, a unei literaturi romantioase și poetice, cu sentimente generoase, cu iubiri întovărășite de scări de mătase și de plimbări pe lac cu lună plină. Căsătorită cu un prozaic chirurg și exilată într-un biet orășel din Normandia, Ema nu putea fi decît nenorocită. Lecturile nu i se realizau. Conții și marchizii nu se arătau în dunga îndepărtată a zării. Se scoborî deci mai jos, în căutarea unui suflet poetic și înțelegător, plin de literatură sentimentală și chiar

de talentul armonizării. Tot ce se putea găsi în orășelul ei fu un ajutor de notar : Leon întrupă deci, întrucîtva, idealul bărbătesc al Emei. Un ideal, din nefericire, imperfect. Leon se obosi, de altfel, și el de a juca rolul de ideal al unei provinciale romantioase. O încercare atrage după sine o altă încercare : numai pasul întîi costă. După Leon veni Rodolphe Boulanger, nobilul provincial înconjurat de prestigiul unui castel. Ce a urmat se știe : deziluzia, amărăciunea și crunta pedepsire de sine în fața unei vieți fulgerate.

În *Căminul* lui Bernstein avem aceeași reacțiune împotriva educației romantice ca și în *Madame Bovary*. Eveline e și ea un fel de Ema : o provincială onestă și romantioasă, măritată cu un bărbat ce privește viața în latura ei practică. În chip fatal, Eveline își urmă clina educației, căutînd un suflet înțelegător, un alt Leon sau un alt Rodolphe. Idealul ei se numește Jacques Foucher, un romancier cu vază. Eveline își părăsi deci bărbatul pentru a-și urma idealul. Ceea ce putea să vină se prevede : deziluzia. Viața celor doi eroi, poetică și făgăduitoare la început, devine un iad. Eveline se reîntoarce la prozaicul ei bărbat, care, după multe șovăiri, o primește. Moralitatea piesei e dovedită...

Am zis că e o piesă fatală, pe care trebuia s-o facă un viitor dramaturg. E tot atît de naturală ca și *Dama cu camelii* : teza și antiteza. O piatră în bătrîna și părăginita grădină a romantismului...

De la nemuritorul roman al lui Gustave Flaubert au răsărit atîtea Eme, venite pe lume să ne dovedească primejdiile educației romantice și mai ales romantioase, încît Evelina lui Bernstein ne pare o veche cunoștință trecută printre creațiunile fatale ale tuturor începătorilor dramatici...

În afară de lipsa de originalitate a subiectului, mai e și lipsa de tecnică : actul întîi, mai ales, e lînced, stîngaci, cu intrări și ieșiri convenționale, în care n-ai bănui măiestria cunoscută a lui Bernstein...

De altfel, cînd scena se limitează la doi protagoniști — de obicei actori de talent — mai avem încă o emoție. În scenele în care ni se zugrăvește însă *un mediu,* de pildă, un salon cu multe persoane, cu conversații întretăiate, cu mișcare și mai ales cu eleganță în ținută și cu spirit în vorbă — *Căminul,* ca și toate piesele pariziene jucate la București, devin o tortură. O rară lipsă de „ansamblu", de eleganță, de ținută ; vulgaritate în vorbă și în plastică.

BULGĂRAȘ

[I]

Acum opt ani mă trezii într-un amurg tomnatic cu un necunoscut ce bătea la ușa locuinței mele la Paris. Un tînăr subțiratic, cu chipul ascetic, cu doi frumoși ochi orientali (i-au spus-o apoi atîtea pariziene), negri-cafenii și visători, cu un păr ce rîurea în ușoare plete rărite pe frunte și pe tîmple... Vorbea legănat, cu o ritmică zvîcnire a pieptului, grăbit să aprobe, deși cu destule rezerve mintale, sfios, deși, după cum văzui mai tîrziu, plin de încredere în sine... Avea cîteva rînduri de la un prieten din București. Venea la Paris să facă pictură. Nu cunoștea pe nimeni. Nimerise de-a dreptul la mine.

Îl măsurai din cap pînă în picioare. Și, fiindcă cele cîteva rînduri de la prietenul din București îmi dădeau oarecari drepturi la intimitate, îl întrebai asupra mijloacelor cu care descălicase în capitala lumei...

Bulgăraș se pipăi mai întîi pe buzunarul vestei ca și cum ar fi mîngîiat o comoară, apoi rosti încrezător :

— Am asupra mea treizeci și cinci de lei...

— Frumoasă sumă, deocamdată. Cît ți se va trimite însă lunar din țară ?

— Nimic.

— Ce speranțe ai atunci ?

— Sper să mi se vîndă din cînd în cînd cîte un tablou la Bîrlad de niște prieteni ce mi-au făgăduit ajutorul lor...

— Nimic însă sigur ?

— Nimic.

Îi cunoșteam „veniturile". Îmi rămînea să-i cunosc și planurile.

— Și, acum, cît ai de gînd să stai la Paris ?

Bulgăraș se gîndi o clipă. Îl privii drept în ochi. Nu voi uita niciodată încordarea serioasă a feței și siguranța glasului, care de data asta nu se mai legăna :

— Deocamdată, șapte ani. Pe urmă voi vedea. De-mi vor ajunge banii, voi mai sta cîțiva ani.

L-am poftit să șadă jos și m-am sculat dinaintea lui. Aveam în fața mea un *iluminat*. Cu o astfel de credință e greu ca un om să nu reușească.

Îmi trec și acum prin minte crîmpeie din viața lui, povestite legănat și cu zvîcniri din piept.

Plecase de copil din Bîrlad spre București cu visul școalei de bele-arte. Cum nu avea bani, o luă pe jos. Mi-au rămas viu în amintire nopțile lui petrecute pe clăile de fîn : era prin august. Cîțiva oameni de inimă îl puseră în tren și-l porniră spre capitală... În București nu cunoștea pe nimeni. I se păru un haos. Din sfiiciune, nici nu știu să nimerească școala pentru care venise... Se sui din nou în tren, deși nu avea nici un gologan. De data aceasta cunoștea însă rosturile trenului : se ascunse unde se poate ascunde un călător fără bilet. La Ploiești fu totuși scoborît jos și dat pe mîna comisarului gării. I se adună iarăși o sumă de bani. Din nefericire, nu-i ajunse decît pînă la Tecuci. O luă și de data aceasta pe jos. Aceleași clăi de fîn îi odihniră oasele trudite ca și la venire...

Ce urmează apoi e un lung șirag de întîmplări neprevăzute, din care se vede totuși o voință încordată izbită de valuri... Elev al unei școli de meserii, ucenic într-o drogherie din București, pentru a înainta ca „practicant" (un fel de „catindat" fără reținere) la tribunalul din Iași. Apoi, cîțiva ani, elev al școalei de bele-arte din același oraș.

Bulgăraș ajunsese, în sfîrșit, pe calea pe care îl îndruma vocațiunea lui. Hapurile droghistului din București și procesele-verbale ale cancelariei din Iași nu-l împiedecase din traiectoria firească a vieții lui. Și iată-l acum cu treizeci și cinci de lei în pungă în mijlocul Parisului, plin de iluzii și cu siguranța că va sta cel puțin șapte ani, „iar dacă îi vor ajunge banii, va mai rămîne cîțiva ani..."

N-a stat șapte ani. A stat însă trei ani încheiați. Ajunge pentru cei treizeci de lei...

Ce n-a făcut în acest răstimp Bulgăraș ? Mai întîi, s-a însurat și a făcut doi copii — în afară de programul schițat în amurgul tomnatic al descălicării lui la Paris. Apoi s-a luptat bărbătește cu viața : tablouri, schițe, dar mai ales reproduceri, corist al capelei române, a cîntat și în „La veuve joyeuse" într-un music-hall, a bătut drumurile Muntelui de pietate, a îndurat și a răzbit... O mică schiță din expoziția din strada Corabia îl reprezintă înhămat la o căruță de negustor de „quatre-saisons", încărcată cu biete lucruri de menaj : e mutarea artistului dintr-un cartier în altul... Ar trebui s-o păstreze cu pietate : sunt trei ani de muncă, de necazuri, înseninate de tăria vocației și urmate, în sfîrșit, de izbîndă.

Căci a izbîndit...

De cîte ori îi urmăresc expozițiile lui, din care se desprinde atît de limpede firul roșu al progresului și al stăpînirii de sine, mă gîndesc la tînărul de acum opt ani, descălicat în mijlocul Parisului cu treizeci și cinci de lei, cu speranțe mari și mai ales cu o vocație hotărîtă și călită la focul tuturor nevoilor.

Din călirea aceasta a ieșit un artist de talent.

II

Am amintit în articolul trecut povestea pictorului Bulgăraș, rătăcirile lui înminunate pe ulițele capitalei, nopțile dormite pe clăile de fîn din drumul Tecuciului, ucenicia din prăvălia droghistului din București și, în sfîrșit, descălicarea lui în mijlocul Parisului, cu „treizeci și cinci de lei" în pungă... E ceva din parabola Mîntuitorului : cinci pești și trei pîini ajunsese unei mari mulțimi înfometate. Cei „treizeci și cinci de lei" aveau să-i ajungă lui Bulgăraș pentru șapte ani. E cu putință să fi fost însă cei șapte ani slabi din Biblia copilăriei noastre...

Acești bani i-au ajuns însă să meargă și în Italia. În expoziția lui, o pînză intitulată *Verso l'aqua santa*, un peisaj de verdeață uscată și de mici copăcei răsuciți și chinuiți, ne amintesc trecerea pictorului pe la Palermo.

Atît.

E puțin. Un slab răsunet din Italia monumentelor și a peisajelor în expoziția unui pictor. Nu se putea însă mai mult. În București era adăpostul cald al droghistului, între Tecuci și Mărășești erau clăile de fîn primitoare, cu pacea bucolică a cîmpiilor țării noastre, în drumuri-de-fier era generozitatea înnăscută a românului, ce-l apăra înaintea severității oficiale a conductorului... În Italia nu-l aștepta nimic : oameni necunoscuți, o limbă necunoscută și o rară mizerie răspîndită ca o vermină peste toate monumentele publice. Un pictor strein și ambulant nu poate trăi din munca mînei lui.

Și, fiindcă în expoziția din str. Corăbiei e numai o fugară schiță din Palermo, voi arăta de ce Palermo i-a lăsat o urmă atît de fugară în pictură și o atît de vie și neuitată impresie în amintire. Îl voi pune deci pe Bulgăraș să povestească un episod din scurta lui ședere în capitala Siciliei.

„La Palermo, frig. Ne trebuia un adăpost. Prietenul meu care avea cîteva lire mai mult decît mine, se sălășlui într-o mansardă.

Întorcîndu-se, îmi spune magnanim :

— Ție ți-am găsit un pat admirabil la «Albergo popolare».

Neînțelegînd bine limba, crezui că e vorba de un han oarecare. Pe la zece noaptea mă dusei să mă culc. Intrai într-o sală imensă cu treizeci de paturi, luminată de o bolnavă lumină... Unii din viitorii mei tovarăși dormeau sau stăteau liniștiți, alții jucau cărțile, țipînd și înjurîndu-se ; unul vorbea prin somn ; un bețiv se zvîrcolea în pat ca și cum ar fi avut rău de mare ; un altul era scuturat de toți diavolii Bibliei... Mi se părea că petrec o noapte de Sabat pe creasta Wulpurgisului... Firește că nu putui închide ochii în «admirabilul pat» al prietenului meu, ce nu cunoștea puternica dramă a *Azilului de noapte* al lui Gorki...

Cu mîncarea o duceam la început binișor : o mare farfurie de macaroane cu bulion, presărată cu parmezan și stropită cu o sticlă de Chianti roșu... Cum însă lirele noastre se scurgeau pe nesimțite, furăm siliți să luăm măsuri de economie. Mai întîi, dispăru de pe masă vinul de

Chianti, apoi bulionul și, în sfîrșit, parmezanul. Mai rămăsese farfuria de macaroane. Cînd ne amenință să dispară și ea, mă hotărîi să-mi caut mai stăruitor de lucru...

Nu voi uita niciodată poteca prundită și mîncată de iarba care mă duse la «Biroul de plasare», părăginit și împainjinit al lui signor Liguori. Patronul stătea în fața «biroului» pe un scaun, nemișcat ca și cum ar fi slujit de firmă prăvăliei : un italian lung, deșirat și trist ca o streașină ce plînge. În birou, umezeală și mucegai. Nu călcase înăuntru picior de client de ani de zile. Văzîndu-ne intrînd, signor Liguori deschise ochii mari. Credea că visează. Pe urmă se întristă. Nu mă putea servi. N-avea nici o legătură în «lumea artistică».

Înainte de a pleca, se înduioșă, totuși, spunîndu-mi :

— Signor forestiere, il mio caro fratello è muorto.

Italianul lăcrimă. Avusese un frate, pe care-l iubise atît, tanto, tanto ! Murise însă fără să fi lăsat pe urma lui o fotografie. Îl fotografiase numai pe patul de moarte. Mi-aduse petecul de hîrtie, pe care abia se distingea chipul mortului. Și atît ar fi voit signor Liguori să aibă un portret al fratelui său ! Era tanto buono e gentile !

— Și pe urmă, plîngea italianul, il povero fratello semăna cu mine... Gli occhi come i miei occhi. Giustamente. Il naso !... il naso... come il naso di questo signore (și arată nasul prietenului meu). La bocca !... la bocca... come la bocca di lei (și-mi arată gura mea).

Se rugă atît de frumos, arătă o dragoste atît de frățească și eram atît de strîmtorat, încît mă pusei pe lucru. Mă instalai în „biroul" pustiu al italianului, începînd un tablou paradoxal, cel mai paradoxal tablou din viața mea. În față, aveam fotografia mortului, luminată din două părți. Signor Liguori poza pentru ochi, prietenul meu pentru nas, iar, eu uitîndu-mă într-o oglindă, pozam pentru gură.

O săptămînă muncii din greu, înnădușind. Veșnic nemulțumit, italianul îmi stătea în coastă ca sulița centurionului, bombănind :

— La bocca, più stretta, più stretta.

Mă pusei să strîng gura mortului pînă ce deveni ca o dungă.

— Il naso più appuntato... così...così...

Ascuții vîrful nasului ca un vîrf de ac.

— Gli occhi più grandi... così... così...

Mării ochii mortului ca de Junonă Boopis...

În sfîrșit, i se păru că izbutii. Portretul semăna leit cu răposatul.

Italianul începu să-l sărute :

— Caro fratello, povero, povero !...

Nu mai putea de bucurie și de duioșie. În sfîrșit, după lungi șovăiri, scoase din punga lui slinoasă trei lire pe care mi le dădu.

Alte șapte lire avea să mi le trimeată... în țară. Firește că nu le-am mai văzut.

— Siamo tanti poveri, signore. Ma tante grazie, tante grazie !

Pe nimeni n-am făcut mai fericit cu arta mea decît pe acest italian sentimental. Și mi-a părut atît de rău că am fost silit să-i primesc cele trei lire !... În ziua aceea însă avurăm la masă o farfurie de macaroane cu bulion și cu parmezan stropit cu vin de Chianti !"

Dintr-o călătorie atît de zbuciumată nu putea ieși decît o amintire neștearsă, dar prea puține tablouri.

INTERMEZZO :
CAZUL A. DE HERZ-ROBERTO BRACCO

Sunt vreo șapte ani de cînd am scris un articol cu același titlu : *Cazul Herz*. Era vorba de cea dintîi piesă a d-lui Herz, jucată pe scena Teatrului Național : *Noaptea Învierii*. Subiectul pe de-a-ntregul și o bună parte din scenariu erau luate dintr-o foarte veche încercare dramatică a mea, *De peste prag*.

Au trecut ani de atunci, și d. Herz a cîștigat mai multă destoinicie scenică. Fără a fi ajuns încă la o largă și adîncă observație proprie, d. Herz ne-a dat comedii îndemînatic înjghebate, pline de simț teatral, dar și de reminiscențe.

Cu *Paianjenul*, d. Herz a intrat și în literatură.

N-am de gînd să-l scot.

Sunt totuși nevoit să mai scriu un articol cu titlul : *Cazul Herz*. Ideea centrală a *Paianjenului* e luată din comedia *Il perfetto amore* a lui Roberto Bracco.

După atîtea pagini de „revizuire" a literaturii mai vechi, să închinăm cîteva rînduri actualității literare : *Paianjenul* d-lui Herz s-a reluat pe scena Teatrului Național.

*

Țin să repet că e vorba numai de ideea centrală a celor două comedii. Acțiunea lor se desfășoară în alte cadre. Și, după cum voi arăta, ea e mai strînsă și mai în spiritul unei adevărate comedii în *Paianjenul* d-lui Herz decît în *Il perfetto amore*.

Ideea dramatică a celor două piese e următoarea : o văduvă (la Roberto Bracco, fără alt conținut sufletesc ; la d. Herz, cu aparențele unei văduve vesele) face revelația neașteptată bărbatului său, în noaptea nunței (la Bracco) sau logodnicului său în noaptea logodnei și în fața aceluiași pat desfăcut (la d. Herz), că, deși văduvă, era încă fecioară. Întîia căsătorie fusese o căsătorie albă. Bărbatul murise după o lună (la d. Herz), sau după 40 de zile (la Bracco), înainte de a-și fi îndeplinit datoria lui de soț...

Atît...

E de ajuns.

Caracteristic e în această privință actul al treilea al celor două comedii.

La d. Herz, tînărul Mircea Florini o urmărește pe Mira Dăianu de la bal acasă. Avem o scenă în fața alcovului. Mircea e gelos. O bănuiește că are „amanți". Mira izbucnește :

„Ascultă ! Cine zici că sunt amanții mei ? Un magistrat de la curte ? Un ofițer ? Un conte italian ? O ! contele mă-nnebunește. Știi ! Contele îmi face o plăcere deosebită ! Cel de la Finanțe nu mă onorează... dar contele !"

După această scenă de atîțare a geloziei, Mira îi zugrăvește tabloul vieții ei de odinioară, măritișul cu un om pe care nu-l iubea :

„M-am împotrivit, dar ce poți face în asemenea împrejurări ?... A, dar cînd a venit seara și am plecat la moșie, cînd am sosit în casa care trebuia să ne adăpostească prima noapte, m-am încuiat în odaie... A doua seară, același lucru și a treia seară iar... și mereu era drumul închis la mine. După o lună de la căsătorie a murit. Din pricina vieții pe care o dusese, nimic nu era sănătos în el..."

Urmează, firește, bucuria lui Mircea și logodna patetică a iubiților.

Un act în două persoane.

Același act și aceeași situație le găsim și în *Il perfetto amore*. Suntem în noaptea nunței lui Ugo cu Elena : întregul act se petrece în fața patului nupțial.

La d. Herz, Mircea era gelos ; el vedea pretutindeni „amanții" Mirei...

E o situație firească unui om ce iubește și nu e sigur dacă e iubit.

La Bracco, scena petrecîndu-se chiar în noaptea nunței, gelozia lui Ugo ar fi fost tîrzie. Pomelnicul „amanților" e pus deci în gura Elenei pentru a pregăti lovitura teatrală a fecioriei ei... Scena e mai puțin firească decît în *Paianjenul* d-lui Herz.

Elena mărturisește — ex abrupto — că a avut doi „amanți".

„*Ugo*. Cine a fost cel dintîi ? Cine cel de al doilea ? Cum erau ? Ce profesie aveau ?

Elena. Cel dintîi a fost un... un...

Ugo. Un doctor ? Un bancher ? Un avocat ? Un militar ?

Elena (repede). Un militar !

. . . . . .

Ugo. Vorbește-mi de cel de al doilea amant.

Elena. Al doilea nu era un militar. Se ocupa cu politica. Era un deputat.

Ugo. Nădăjduiesc că o să binevoiești să-mi spui numele demagogului ce te-a răpit militarului ?"

Scena, de altfel lungă, e tratată cu o vervă mai apropiată de vodevil decît de comedie. Mărturisirile necerute ale Elenei ar fi trebuit să trezească bănuiala lui Ugo... Încrezîndu-se în ele, nu-i rămînea decît să se hotărască la despărțire chiar în noaptea nunței.

Stîngăcia silită a acestei scene e răscumpărată însă printr-un alt moment, în adevăr gingaș și poetic. Elena adusese cu dînsa o mică valiză. Rugînd pe Ugo s-o deschidă, el găsi printre lucruri beteala de mireasă, un văl alb și un buchet de lămîiță. Ugo întrebă uimit înțelesul acestei găteli de nuntă a unei fete.

„*Elena*. Mie nu-mi era îngăduit să mă împodobesc oficial cu simbolul fecioriei, dar m-am gîndit să-ți fac o surpriză. Speram ca ajunși amîndoi aici, în cuibul nostru, voi izbuti să te îndepărtez pentru cîteva minute, atîta vreme cît îmi trebuia să mă îmbrac astfel."

Urmează apoi marea scenă a mărturisirei : Elena, deși văduvă, era fecioară.

„*Elena.* În viața adevărată, realitatea se înfățișează altfel. Răposatul meu bărbat n-a fost nevoit să se despartă de mine în ziua nunței. În schimb, după ce m-a întovărășit pînă acasă, a fost pentru mine... ca un frate... În ziua următoare a continuat să fie pentru mine tot ca un frate... Bietul om s-a sinucis după 40 de zile de iubire frățească.

Ugo. Dar amanții tăi ?

Elena. Dacă-ți dovedesc că n-am avut un bărbat, dovada vine de la sine — nu-i așa ? — că n-am avut nici amanți ?"

Urmează, firește, bucuria lui Ugo, după cum urmează și bucuria lui Mircea Florini... Cele două comedii s-au sfîrșit...

*

Cred, deci, că încheierea e limpede. Ideea dramatică a *Paianjenului,* precum și structura actului al III sunt împrumutate din comedia lui Roberto Bracco, jucată la Roma cu un an înaintea *Paianjenului...*

Nepărtinirea critică mă face totuși să adaug că *Paianjenul* e superior comediei lui Bracco, nu numai ca întocmire tehnică, ci chiar și ca adîncire sufletească. Comedia dramaturgului italian — limitată la două persoane — e un simplu „marivaudage" sentimental și libertin, fără alt scop decît pregătirea loviturei teatrale din urmă. Încolo, eroii n-au nici stare civilă, nici vreun conținut sufletesc oarecare. Nu știm chiar de au un suflet ; doi atomi omenești veniți din neant, pentru a intra în vîrtejul unui conflict teatral.

În *Paianjenul* d-lui Herz avem o încercare merituoasă a autorului de a-și *personaliza* eroii. Elena lui Bracco n-are un caracter. Mira Dăianu a d-lui Herz îl are. Se ridică chiar la înălțimea reprezentativă a unui „tip" rezumativ : e un „paianjen", o femeie în farmecele căreia cad bărbații ca mușteie în ațele paianjenului... Dragostea Mirei cu Mircea e o dragoste sinceră și adevărată (la Bracco, e o aventură de vodevil), cu toate zguduirile sufletești pe care le aduce un sentiment puternic în nesiguranța lui de a fi împărtășit... De asemeni, în actul întîi al comediei d-lui Herz găsim o izbutită încercare de a ne zugrăvi mediul unei vilegiaturi românești. E cea dintîi încercare a acestui dramaturg de a copia realitatea și împrejurările noastre de viață...

În aceste limite, și dînd fiecăruia ce e al lui, *Paianjenul* rămîne încă cea mai bună lucrare dramatică a d-lui A. de Herz, în colaborare cu Roberto Bracco.

TEATRUL NAȚIONAL :

„LA RUE DU SENTIER",
COMEDIE ÎN PATRU ACTE
DE PIERRE DECOURCELLE ȘI A. MAUREL

D-ra Tina Barbu e o artistă de talent. Lucru rar în țara noastră, în care avem atît de multe femei frumoase și atît de puține cu talent : în teatru, ca și în literatură. E un impozit al frumuseții plătit naturii avare.

D-ra Tina Barbu e o artistă patetică și interioară. Lucru și mai rar într-o țară de expansiune meridională. O voce înăbușită, ingrată și lipsită de sonoritate o ajută să traducă mișcările sufletești, zbuciumul și mai ales revolta, fără gesturi exterioare, ci numai prin cadența ei monotonă și învăluită.

D-ra Tina Barbu e liberă să joace de două ori pe an. Un talent trebuie să se supravegheze cu îngrijire, să caute totala armonie și perfecție a expresiei și să se ferească de saţietatea publicului.

D-ra Tina Barbu n-are totuși dreptul să-și aleagă piesele, impunîndu-le pe scena Teatrului Național.

Îi admir talentul. Îi pun însă la îndoială perspicacitatea și obiectivitatea literară.

Un artist, în genere, nu-și vede într-o piesă decît rolul. În contemplația lui se absoarbe, pierzîndu-și criteriul obiectiv al judecății.

În rol, el vede cantitatea lui în primul rînd. Apoi, un șir de amănunte : să figureze în scenele mari, cortina să cadă pe replica lui, așa încît chemările publicului să-l găsească în scenă ; să ia parte în scena de la sfîrșitul piesei. În urmă, de se poate, vine și calitatea literară a rolului. Niciodată însă calitatea operii întregi.

D-ra Tina Barbu și-a ales comedia lui Pierre Decourcelle după cantitatea și calitatea rolului Catherinei Herbelin. Un singur moment nu s-a gîndit însă la valoarea piesei *La rue du Sentier*. Altfel, n-am fi avut neplăcerea unui spectacol banal.

Așadar :

d-ra Tina Barbu poate fi o artistă de talent,

d-ra Tina Barbu poate fi o artistă patetică,

d-ra Tina Barbu poate apărea de două ori pe an,

dar d-ra Tina Barbu nu ne poate impune piese alese numai după măsura talentului său.

Și-a ales, de altfel, rolul bine. I se cuvine această recunoaștere.

Rolul Catherinei Herbelin e un rol de revoltată, de fată transplantată prin căsătorie dintr-un mediu în altul, care sufere în toate instinctele de libertate, în toate gusturile ei artistice.

L-a jucat, firește, bine această revoltată plebeiană care e d-ra Tina Barbu. Cu atît mai bine cu cît îl repeta într-o copie ceva mai palidă. Acum cîțiva ani, în *Le détour* al lui Bernstein, ne-a reprezentat pe scena Teatrului Voiculescu aceeași poveste a fetei revoltate împotriva silniciei, pe care i-o pricinuiește austeritatea și puritanismul familiei bărbatului său. D-ra Tina Barbu n-avea decît să-și aducă aminte pentru a fi patetică. Nu era însă nevoie să îndurăm și corvoada a patru lungi acte.

*

Ce aș putea spune despre această nefericită *La rue du Sentier ?*

O singură idee teatrală fericită, și încolo o vastă construcție scenică cu pretenții de comedie de moravuri, cu palide reminiscențe din Balzac și chiar cu intenția vădită de a ne da un mare caracter din galeria fantastică și sumbră a autorului *Comediei umane : la grande patronne,* tipul unei femei energice, harnice, avare, ce administrează o vastă avere și o mare întreprindere comercială, tip ce există, în adevăr, în burghezia franceză și care e cu totul străin de moravurile noastre.

Ideea fericită e următoarea.

Un bărbat își iubește nevasta. E iubit și el. Din nefericire, Julien e prea supus voinței imperioase a mamei sale. Catherine, o fire independentă, simte cum se desprinde pe încetul de dînsul. Primește chiar să viziteze pe un vecin adorator, pe pictorul Vilfroy, în atelierul lui.

Abia sosită, un bilet anonim o înștiință să plece numaidecît, deoarece a fost urmărită de Julien și mama lui. După plecarea Catherinei, ei și intrară. Spre marea mîhnire a bătrînei, care ar fi voit să aibă un prilej de a despărți pe Julien de nevasta lui, ei nu găsiră pe Catherine în atelierul pictorului. Autorul biletului anonim fusese însă chiar Julien. Iubindu-și încă nevasta, el nu voise să facă inevitabil divorțul. Delicatețea lui sufletească o cucerește din nou pe Catherine, care se întoarce la datoria ei de soție ascultătoare...

O idee dramatică, în adevăr, frumoasă și originală. Pentru a ajunge însă la ea, autorii ne-au strivit sub greutatea unei construcții teatrale pretențioase, banale uneori, iar cele mai adese lipsite de adevăr și de observație sinceră. Un act întîi, îndeosebi lucrat din otgoane de corabie ce slujesc drept sfori dramatice. Neverosimilități și lipsă de delicatețe literară ; un salon miraculos în care se petrec acțiunele cele mai contradictorii : propuneri galante și suburbane, ca și cereri în căsătorie, hotărîri energice și conflicte familiare. În tot, o comedie grosolană și cu pretenție de a zugrăvi caractere și moravuri cu mijloace de romancier senzațional și de bătrîn autor de melodrame populare. O adevărată nefericire pentru scena Teatrului Național.

EMA...

Ascultînd povestea Evelinei Landry din *Căminul* de Henri Bernstein începe să ni se pară că am cunoaște-o. O ascultăm totuși pentru întîiași dată.

O fată crescută în provincia Franței, la Lille, în austeritatea vieții de familie, lipsită de evenimente exterioare, dar plină de bogăție interioară. De altfel, o falsă bogăție : bogăția reprezentată numai prin plăcerile zburdalnice ce strălucesc pe deasupra pămîntului. Înăuntru poate fi o comoară ; poate fi însă și fosforescența unui putregai. O viață trăită numai în splendorile imaginației și o imaginație hrănită numai din sucurile unei literaturi romantice și fantastice. Înzestrată cu un astfel de suflet, Eveline, la timpul ei, se mărită...

Firește că realitatea nu putea răspunde idealului. Un bărbat ca toți bărbații : practic, serios, iubindu-și sincer și adînc nevasta. Nu visează însă la plimbări romantice pe lună plină, la scări de mătase și la barcarole. Foarte puțin Romeo. Un om cumsecade, în toată puterea cuvîntului...

Eveline nu este fericită. Romanele îi zugrăvise altfel pe eroul visurilor ei provinciale. Romancierul Jacques Foucher sosi deci la timp ca să culeagă această floare, ce n-aștepta decît o mînă hotărîtă ca s-o prinză.

Ce urmează se poate prevedea : iubirea „liberă“ cu romancierul, fuga, fericirea lor trecătoare, amara dezi-

luzie și, la urmă, întoarcerea de femeie pocăită la locuința bărbatului.

Povestea aceasta e cunoscută... De la cea dintîi schițare a ei, ne vine pe buze un cuvînt : Ema.

E povestea Emei Bovary, din celebra operă a lui Gustave Flaubert : lunga ei tinerețe încălzită în văpselele albastre ale romanelor de imaginație, măritișul cu Charles Bovary, deziluzia vieții fără poezie romantică, viața plină de urît de la Jonville și, în sfîrșit, cele două ochiuri de lumină : Leon Dupuis și Rodolphe Boulanger, cu grozava lor decepție. Apoi, cumplita moarte în urma unei otrăviri cu arsenic...

Povestea Evelinei Landry nu ne mai interesează. Deasupra ei plutește umbra tragică a Emei Bovary. În *Căminul* lui Bernstein n-avem decît o amintire : o plantă acățătoare răsucită în jurul unui stejar puternic...

*

Ema e deci un soare cu lumină proprie ; Eveline, un satelit cu lumină împrumutată...

Ema e ceea ce se cheamă un tip...

În literatura universală, în mijlocul unui popor atît de bogat de indivizi, ne putem totuși orienta printr-o linie bine lămurită de tipuri reprezentative. Luate din viață, printr-un proces de abstracții și de eliminări, ele se scoboară din nou asupra vieții, slujindu-se de cadavre statornice, în care putem introduce felurimea oamenilor întîlniți întîmplător.

Ema n-a existat așa cum a zugrăvit-o Flaubert : e o suprapunere de observații împrăștiate. Din amestecul lor a ieșit un „tip" caracteristic, cu o personalitate puternică și rezumativă, ce trăiește mai viu decît indivizii luați în parte.

În literatură o recunoaștem în atîtea palide imitații. Am recunoscut-o sub broboadele în care o învăluise Bernstein în creația Evelinei Landry ; o recunoaștem, de pildă, și sub trăsăturile Celestei Prudhomat a lui Gustave Guiches, institutoarea romanțioasă pe care o ademenesc ispitele vieții sentimentale ; o recunoaștem în atîtea alte eroine ale literaturii universale.

În viață, la fel.

Cu toți am cunoscut o Emă din provincia țării noastre, povestea fetei poetice și visătoare ce-și ruinează existența pentru himera unei fericiri găsite în divagațiile scriitorilor de imaginație.

Trecem pe lîngă ea ca pe lîngă o veche cunoștință, fără nici o emoție. Șoptim Ema, și atît.

Scriitorii mari au, așadar, darul de a crea tipuri reprezentative, vaste rubrici în care intră o întreagă categorie a speciei omenești. Ajunge să le cunoști, pentru a cunoaște psihologia a mii de indivizi. Psihologia Evelinei sau a Celestei Prudhomat nu mai interesează ; e cunoscută de mai înainte. O ascultăm deci cu o oarecare nerăbdare, ca pe un lucru clasat de mult.

Deasupra tuturor acestor femeiuște — din literatură sau din viață — romanțioase, visătoare, clădind o existență imaginară din lecturile lor bolnăvicioase și din himerele nopților de insomnie, deasupra acestor femei „neînțelese", poete sau poetice, urînd proza vieții și pe bărbatul lor, muncitor, onest și iubitor ; deasupra acestor flori ofilite ale romantismului care a secerat atîtea victime, răsare palida icoană a Emei, zugrăvită cu siguranța suverană a lui Gustave Flaubert. În mîna ei nervoasă, Ema strînge sticluța de arsenic : tămăduirea din urmă a unui suflet ce s-a lăsat ademenit de toate ispitele înșelătoare ale sentimentului...

TEATRUL REGINA MARIA :

„SĂ DIVORȚĂM", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE VICTORIEN SARDOU ȘI EMILE DE NAJAC

În locul acestor coloane înnegrite, aș preferi silueta a două brațe deznădăjduite în care să se exprime toată durerea pe care o simt în fața acestui fel de spectacole ce se înmulțesc pe scenele noastre. Teatrul Regina Maria ne-a dat un vechi vodevil al lui Sardou, care ar fi încadrat atît de bine seria *Cocuțelor* și a *Mătușicelor*.

Simt o mare oboseală. Scrisul nu folosește la nimic. Critica este o artă nefolositoare. O pierdere de vreme. Nu limpezește pe nimeni ; nu poate sădi în spiritul public o noțiune justă de artă. Lumea se rostogolește înainte cu toate scrișnirile noastre ; grotescul și caricatura în artă se răsfață în aplauzele oamenilor bine hrăniți.

Să divorțăm a lui Sardou s-a jucat întîia oară poate acum jumătate de veac. A avut succes. Nu s-a învechit. Totul se învechește. Numai neghiobia omenească e eternă. După cincizeci de ani se găsesc teatre ca să-i dea o viață scenică, actori de talent ca s-o reprezinte și spectatori ca să rîdă și s-o aplaude.

Vodevilul lui Sardou va rămîne deci etern. E o strigătoare falșificare a artei și a teatrului : se cuvine deci să placă. E o felie de psihologie servită într-o vastă farfurie de convențional, de schime, de vorbe de spirit și de situații forțate. Va fi deci pe gustul marei mulțimi, căreia îi place tot ce e caricatură și falșificare primitivă și grosolană a artei. Cîtorva mai „dificili" le va plăcea pentru încercarea de psihologie din actul al doilea. Sub pretextul legitim al isteții psihologice a lui Desprunelles, vor gusta însă și ei întreaga batjocură a vodevilului.

Omul este un animal politic — și neartistic.

*

Cititorul nu se așteaptă, desigur, să-i povestesc subiectul acestui copilăros vodevil. Va fi aflat din toate ziarele „că soții Desprunelles se ceartă tot timpul de cînd Adhémar face curte Cypriennei, soția lui Desprunelles. Dar Cyprienne nu va ceda lui Adhémar decît dacă legea divorțului va fi votată — ceea ce determină pe Adhémar să fabrice o depeșă falșă, anunțînd votarea legei. De îndată însă ce d-na Desprunelles se obișnuiește cu ideea că va deveni d-na Adhémar, lucrurile se schimbă și Cyprienne începe să descopere tot soiul de defecte viitorului ei soț și tot felul de însușiri fostului ei bărbat..."

Iată subiectul vodevilului lui Sardou ce uzurpează titlul de „comedie". Ce însemnătate are însă subiectul unei piese de teatru, cînd firul din care e țesută nu e de mătase subțire, ci din sfoară de împachetat ! Ce însemnătate are subiectul piesei în fața ușelor cu mecanism, a servitorilor clasici ce mănîncă masa stăpînilor, în fața unui Adhémar grotesc și imbecil ce intră pe fereastră sau pe ușă și are mișcări de paiață automatică sosită de la Nürnberg, în care :

totu-i calp, totu-i spoială !...

*

Nu poate fi o profanare mai mare a artei decît vodevilul.

Dacă *Infernul* lui Dante e o realitate, în una din bolgiile lui trebuie să fie și o vastă scenă în fața căreia vodevilиștii sunt siliți să asculte *in saecula saeculorum* operele cu care au batjocorit arta într-o viață închinată cîștigului material. Sardou să asculte pe Scribe și Scribe pe Sardou. Se vor sătura de vodeviluri. Căci nimic nu cred să fie mai plictisitor pentru un vodevilist decît vodevilul altuia.

Și acest Victorien Sardou a fost o mare figură teatrală a Parisului veacului al XIX-lea : un mare arbitru al artei dramatice. A stăpînit toate teatrele bulevardelor cu mașinăriile lui în cinci acte, pline de toate efectele cu putință, dar fără viață reală, cu dramele lui istorice în care sunt colecționate cu pasiune anecdota și amănuntul istoric, cu vodevilurile lui superficiale, cu toate Fedorele, Toscele Gismondele și celelalte inutilități scenice. A stăpînit pe scenă ; a stăpînit însă și peste lumea rebelă a actorilor, tiranizîndu-i cu verva lui caustică, cu înțelegerea mimicei și a nimicurilor meșteșugului, cu brutalitatea lui autoritară ce putea crea sau distruge o reputație. A mai stăpînit și peste saloanele Parisului, cu craniul lui măcinat, ascuțit și spiritual, de Voltaire lipsit de filozofie și cu fîntîna lui nesecată de anecdote teatrale și de amănunte picante din timpul Revoluției franceze... A adunat milioane, a strîns colecții de artă și de curiozități, și-a clădit un castel la Marly, înconjurat de un vast parc, pe lîngă care treceau parizienii cu respect în primbările lor de duminică. A intrat la Academia Franceză, bucurîndu-se de o largă trecere. Apoi a murit...

În urmă n-a lăsat nimic. Sau mai rău decît nimic : o operă de contrafacere literară.

LEGENDA TRANDAFIRILOR ROȘII

Cu toții am admirat frumusețea legendei „trandafirilor roșii" din poemul dramatic al d-lui Zaharia Bârsan, ce se reprezintă cu atîta succes pe scena Teatrului Național.

O fată de împărat era ursită să moară dacă nu i s-ar fi adus timp de 77 de zile cîte un trandafir roșu. În zadar străbătură pămîntul vracii și iscoadele împăratului : trandafirii roșii nu existau încă pe vremea aceea. După scrisul ursitei, domnița începu să se stingă. Sosind la curte pribeagul poet Zefir, el se îndrăgește de dînsa. În taină, poetul stropi un trandafir alb cu sîngele lui. Șaptezeci și șapte de zile de-a rîndul Zefir îi aduse Lianei cîte un trandafir roș. Cu cel din urmă, el muri. Însănătoșită, domnița se mărită cu logodnicul ei, Val-Voievod.

Un simbol minunat, ce cuprinde toată puterea de jertfă a poetului îndrăgostit și toată puterea de uitare a femeii ce iubește pe altul.

Fără a voi să știrbesc valoarea dramatică și de versificație a poemului d-lui Zaharia Bârsan, voi ridica totuși chestiunea originalității concepției acestui poem.

Un simbol frumos.

Nu e însă original. Și nu e luat dintr-o legendă anonimă sau necunoscută, ci dintr-un scriitor român mort abia de un an. S-ar putea întîmpla să existe și vreo legendă populară sau literară străină. La noi a scris-o însă poetul D. Anghel în micul lui poem în proză *Jertfa*, din *Oglinda fermecată*.

Și în *Jertfa* lui Anghel avem povestea unei frumoase fete de împărat. Odată, pe cînd se gătea într-o „rochie galbenă ca aurul curat", ea băgă de seamă că i-ar fi trebuit și o floare roșie „ca o pată de sînge". O căută pretutindeni în zadar... De dor și de nesomn, fata începu a se ofili. Speriat, împăratul trimise atunci crainici în toate părțile lumii ca să-i caute floarea dorită. Nici unul n-o găsi. Domnița se stingea. Un tînăr grădinar, „cu părul bălai și cu ochii limpezi ca două cicori", se înduioșă atunci de durerea fetei. Altoind niște trandafiri, se înțepă la un deget. „Roșu, strop cu strop, se făcea trandafirul, petală cu petală se împurpura și de ce se făcea el mai galben la față, de ce mai purpur și mai frumos se făcea trandafirul. Și cînd n-a mai rămas o foaie albă în el, ci s-a făcut totul ca o rană deschisă, el și-a legat rana lui la deget", ducînd minunata lui floare domniței. Fata tresări de bucurie la vederea trandafirului roș. Se învioră la față. De atunci, nu mai voi să poarte decît trandafiri roșii. „În fiecare zi, mai ofilit, mai palid, mai lunar, venea tînărul cu ochi albaștri ca două cicori și cu mîna tot mai tremurătoare îi întindea trandafirul pe care strop cu strop îl împurpura cu sîngele lui neștiut de nimeni."

Cu cît domnița devenea mai rumenă, cu atît mai alb devenea tînărul, „pînă ce, într-o zi scăpînd potirul de sînge, s-a năruit la picioarele domniței..."

Iată legenda trandafirilor roșii a lui Anghel. D. Zaharia Bârsan a luat pe de-a întregul, prefăcînd numai pe grădinar în poet îndrăgostit de fata împăratului, care se mărită cu un altul. Adaos, de altfel, fericit, ce lărgește și mai mult valoarea simbolului.

Fără alte concluzii, e un punct de istorie literară ce trebuia luminat.

De altminteri, legenda trandafirilor roșii a ispitit pe mai mulți scriitori. Chiar în seara reprezentației piesei d-lui Zaharia Bârsan s-a pomenit numele lui Oscar Wilde. Parabola poetului englez *Privighetoarea și trandafirul* e încă în amintirea tuturor din *Poezia depărtării* a d-lui Duiliu Zamfirescu.

Un student iubește pe o fată. Dragoste fără noroc. Fata nu se va înduplecă decît dacă tînărul îi va aduce un trandafir roșu. Prin partea locului nu se aflau însă trandafiri roșii. Unei privighetori i se făcu milă de tînărul îndrăgostit. Se puse deci să caute o tufă de trandafiri roșii. Găsi însă numai o singură tufă neroditoare. Ca s-o facă să rodească, fu silită să-și pună pieptul pe spinii tufei și să cînte la lună. Cu cel din urmă tril, spinul străpunse inima privighetoarei, înroșind, în sfîrșit, trandafirul...

Parabola lui Oscar Wilde e, prin urmare, deosebită de legenda lui D. Anghel și nici nu are limpezimea simbolică a poemului d-lui Zaharia Bârsan...

Și Emil Gârleanu a scris o mică parabolă a trandafirului roș în cărticica lui: *Din lumea celor ce nu cuvîntă*... Cred că e o născocire a nuvelistului nostru. O tufă de trandafiri albi era necăjită că trecătorii îi smulgeau florile. Alături sta un spin, de care nimeni nu se atingea. Se rugă deci și ea lui Dumnezeu s-o înveliue și pe dînsa cu spini. Peste noapte, în adevăr, i se îndeplini ruga. Trecătorii nu o ocoliră însă. Preferau să se înțepe în spini...

Cu sîngele lor, trandafirii albi deveniră astfel roșii...

După cum vedem, s-ar putea face o analogie întreagă asupra acestei minunate flori, ce a ispitit pe atîți poeți.

TEATRUL NAȚIONAL :

„OEDIP REGE", TRAGEDIE ÎN 5 ACTE DE SOFOCLE

[I]

În sfîrșit, după atîtea *Cocuțe, Mătușice* și alte vodeviluri, Teatrul Național și-a adus aminte de marele repertoriu universal, pe care are datoria să ni-l dea...

Au trecut aproape douăzeci și patru de veacuri de la întîia reprezentație a lui *Oedip rege*. O apasă totuși mai puțin decît vor apăsa douăzeci și patru de ani peste piesele cu succes de pe marile bulevarde pariziene.

Tragedia lui *Oedip rege* e încă tînără. Strănepoților noștri li se va părea și lor tînără. Pentru mai multe cuvinte. Mai întîi, pentru partea adînc omenească, pentru tragica luptă a omului cu fatalitatea. În al doilea rînd, pentru că este o piesă foarte bine făcută. În privința meșteșugului teatral, Sofocle este Bernsteinul antichității. Împinge arhitectonica dramatică pînă la măiestrie. Sunt dramaturgi ce disprețuiesc meșteșugul, crezînd că o piesă de teatru e o antologie de episoade interesante reunite numai printr-o slabă legătură. De fapt, o piesă e o acțiune strînsă, împingînd logica pînă la tiranie. Tot ce nu contribuie la înaintarea acțiunei e de prisos. Acțiunea trebuie să treacă pas cu pas prin toate treptele formale ale interesului și curiozității noastre. Bernstein nu poate fi o autoritate. Sofocle însă da. Și cu atît mai mult cu cît e vorba de cea mai bună tragedie a lui.

Despre *Oedip rege* s-ar putea scrie, firește, mult. În aceste scurte note, nu mă voi opri decît asupra tehnicei

acestei tragedii nemuritoare. Voi arăta că e făcută cu mai mult meșteșug decît multe drame moderne.

*

Povestea lui Oedip ne e cunoscută. Știm ursita tragică ce-i fusese prezisă. Știm că această ursită se îndeplinise în momentul începerei acțiunei : Oedip ucisese, fără să știe, pe tatăl său Laios, în tronul căruia domnea, ca soț al Iocastrei, propria lui mamă. O situație din cele mai tragice din cîte pot cădea asupra unui muritor. Noi o cunoaștem. Oedip n-o cunoaște însă. Piesa lui Sofocle nu e decît dezvelirea acestei situații în ochii lui Oedip, încetul cu încetul, amănunt cu amănunt, cu o gradație, în adevăr, măiastră. Tot meșteșugul dramaturgului e de a dezveli adevărul lui Oedip în chip metodic și formal pînă la siguranța din urmă, cînd nenorocitul rege se pedepsește singur scoțîndu-și ochii.

Punctul de plecare pornește, firește, de la ignoranța totală a lui Oedip.

Se întîmplase tocmai atunci o molimă în orașul Tebei... Creon, cumnatul lui Oedip, se întorsese cu răspunsul oracolului din Delfi, care spusese sub forma lui acoperită :

> Să fie în grabă curățit
> Al vostru oraș de iasma de care a fost mînjit,
> Ce-n sînu-i se hrănește și trebuie pedepsită.
> Pe vinovat igoniți-l sau fie azi spălat
> Prin moartea lui omorul, căci sîngele vărsat
> Înăbușă cetatea.

De ce crimă vorbea însă oracolul ? Și cine era vinovatul ? Oedip nici nu putea bănui. Creon îi aminti atunci de asasinarea fostului rege Laios, ce rămăsese nerăzbunată. Oedip făgădui să descopere pe ucigaș :

> A ei descoperire lăsați-o atuncea mie...

Actul I, de expoziție, e sfîrșit. De aici începe să se destrame ghemul descoperirilor. Oedip chemă pe bătrînul și orbul preot Tiresias, ca să-l cerceteze asupra oracolului. Tiresias îi spuse că vinovatul era chiar Oedip :

...Căci tu ești vinovatul ce spurcă acest pământ
. . . . . .
. . . . . Află că omul ce rîvnești
Să-l știi, omorîtorul lui Laios, cu-nvrăjbire
Hulit de tine, aice găsi adăpostire.
De venetic el trece ; curînd va fi văzut
Că s-a născut în Teba, și vesel negrești
N-o fi de-a se cunoaște. Azi văzu-ntreg își are,
Atunci orb o s-ajungă ; averea azi e mare,
Atunci în sărăcie, pe-o cîrje rezemat
Va pribegi. O s-afle că frate i-a fost dat
Cu-a lui copii să fie, deși le este tată ;
Că fiu e mamei sale și soțu-i totodată ;
Că este-un făr'de-lege, că mîna-i a curmat
A tatălui său viață. Acum te du-n palat
Și la ce-am spus să cugeți.

Tot adevărul izbucnise. Oedip nu-l putea însă nici înțelege, nici primi. El nu-și dădea seama de nici una din grozăviile despre care îi vorbise preotul. El crezu mai lesne că Tiresias uneltea cu cumnatul său Creon ca să-l răstoarne din tron. Creon îl sfătuise să cheme pe Tiresias. Trebuiau să fie înțeleși.

Voind să-l omoare, îl chemă deci pe Creon. Iocasta îi despărți.

Pe Oedip începu însă să-l roadă îndoiala. Iscodind-o, Iocasta îi spuse că Laios, ca să scape de amenințarea unui oracol, își lepădase copilul pe muntele Citheron ; apoi îi povesti și împrejurările în care bătrînul rege fusese ucis în Focida de niște răufăcători.

În aceleași împrejurări Oedip ucisese însă pe niște necunoscuți cu care se întîlnise la o răscruce de drum.

Îndoiala făcuse un pas mai mult. El trimise în grabă după sclavul ce mai rămăsese din acea ciocnire :

Mi-e teamă că prea multe chiar pîn'acum aflai.
Dar voi să-mi fie mintea cu totul limpezită.

În timpul acesta sosi un sol din Corint spre a-i vesti că tatăl său, Polyb, murise și că poporul îl chema să domnească. Oedip se bucură : el fugise doar din Corint ca să se ferească de oracolul ce-i prezise că va pricinui moartea

tatălui său. Polyb murise însă de moarte bună. Oracolul mințise deci. Totuși nu vrea să se întoarcă la Corint ca să nu-i facă vreun rău mamei lui. Solul îi ridică însă această grijă, mărturisindu-i că nu e fiul regelui, ci un copil găsit și adoptat.

Îndoiala devenise și mai puternică și mai tragică. Oedip vrea să-și afle cu orice preț taina nașterii lui. Sosind, în sfîrșit, un fost sclav al lui Laios, îi mărturisi că nu ucisese copilul ce-i fusese încredințat, ci-l dăduse unui alt păstor, care era tocmai solul venit din Corint. Oedip nu era deci fiul lui Polyb, ci al lui Laios, pe care îl ucisese fără să știe. *Iocasta îi era și mamă și nevastă.* Fiii erau în același timp și frați. Lumină se făcuse deplină. Ceea ce urmează se știe...

Ceea ce era însă de accentuat e această gradație meșteșugită care susține interesul pînă la culminare. E un meșteșug dramatic ce ar putea sluji de model multor dramaturgi moderni...

II

În tragedia regelui Oedip omul se luptă cu fatalitatea. Oedip e nevinovat de crimele pe care le săvîrșește. Un oracol îi prezisese înainte de naștere destinul lui tragic : va ucide pe tatăl său, se va căsători cu mama lui. Pentru a împiedica acest destin, Laios îl aruncase pe muntele Citheron. Zadarnică încercare. Oedip fu scăpat și dus la Curtea lui Polyb. Aflîndu-și soarta ce-l amenința, Oedip fugi, crezînd că se ferește de casa tatălui său adevărat. Fuga n-avea să-i slujească la nimic. Tragedia vieții lui era să se împlinească după scrisul ei. Fără să știe, el ucise deci pe Laios, ajunse rege al Tebei și se căsători cu mama lui, Iocasta... Descoperindu-și nenorocirea, Oedip își scoase ochii...

E o mare tragedie. Desigur. Dar ce sta oare îndărătul acestei tragedii ? E lupta omului cu fatalitatea. Un om nevinovat, deasupra căruia plutește o fatalitate oarbă. Zbuciumul unei voințe încordate în fața unei hotărîri brutale. Oedip se zbate ca să scape din îmbrățișarea nemiloasă a acestei fatalități. Ascuțișul minței lui ce dezle-

gase odinioară taina Sfinxului nu-i slujește la nimic. Dimpotrivă, îl împinge și mai mult pe calea pierzaniei. E povestea celor mai mulți eroi ai tragediilor grecești. Lupta dintre om și fatalitate este ideea centrală a teatrului antic.

Această luptă trezește, negreșit, compătimirea. Nu poți vedea pe un nevinovat prins în vîrtejul unei nenorociri nemeritate, fără o mare strîngere de inimă. Compătimirea e însă singurul sentiment trezit de tragedia regelui Oedip.

*

Noi, modernii, nu suntem mulțumiți numai cu atît în fața unei drame sau a unei povestiri de caracter dramatic. Fatalismul e imoral... Cu ce e vinovat Oedip de crimele lui ? Pentru ce-l pedepsește fatalitatea ? Simțul nostru de dreptate cere o legătură de cauzalitate între faptele noastre și rezultatele lor. Crimă și pedeapsă. O sancțiune morală.

Nu cerem numaidecît o intenție morală : pedepsirea greșelei și a viciului, răsplata faptei bune și a virtuții. In orice operă de artă intenția e supărătoare, deoarece pare artificială. Fără a urmări însă un scop moralizator, arta trebuie să ne dea frumusețea etică a faptelor noastre.

Și această frumusețe nu poate sta decît în *liberul arbitru,* întrucît fapta eroică a unui om s-ar bucura de prestigiul frumuseței etice dacă n-a pornit din libera lui voință, din deliberarea conștientă a tuturor posibilităților, ci a fost dictată de o fatalitate nepătrunsă, ce stă deasupra oricărei morale ?...

Tragedia greacă, în genere, ne poate deci zgudui sufletele. Nu ne poate însă trezi emoțiunea unei frumuseți morale... Înaintea fatalității te cutremuri. Nu o poți însă admira.

*

Fatalismul a reapărut, de altfel, și în literatura modernă sub forma naturalismului exagerat, la adăpostul teoriilor lui Taine. Înlăturînd liberul arbitru din concepția lui mecanică asupra sufletului, omul nu mai e decît un automat. Faptele lui pot fi bune, meritul nu e însă al lui.

După teoria lui Taine, virtutea și viciul sunt niște produse naturale, ca oțetul sau alcoolul. În cazul acesta, ele nu mai au nici o calificație morală. Frumusețea unei fapte iese tocmai din libertatea desăvîrșită a omului de a o îndeplini sau nu. Dacă e o nevoie, o fatalitate de a o săvîrși, valoarea etică a oricărei fapte a dispărut.

Pătrunzîndu-se de această concepție mecanică a sufletului omenesc, naturalismul a micșorat demnitatea personalității omenești. Sub raportul psihologic, această concepție automatică e și mai nefericită. Sufletul e privit ca ceva neschimbător ; organismul lui delicat și variat e redus astfel la o schemă rudimentară. În loc să lase pe oameni de a lucra după liberul lor arbitru, de a lua hotărîri din inițiativa lor spontană, supuși uneori capriciului și fanteziei, fatalismul nu le recunoaște decît un fel de a fi, unic și neschimbat.

Fiind robul unui strict determinism, omul reacționează în același fel în fața acelorași împrejurări. Mecanismul lui sufletesc e foarte simplu. În locul jocului sentimentelor contradictorii, avem fizionomia morală a unui om sub forma unui singur sentiment, sau, adese, sub forma unui singur obicei sau *tic.*

Oamenii devin astfel niște paiațe mecanice ; pentru fiecare erou e un resort ce-i reglementează mișcarea ; n-au nici fantezie, nici voință liberă. Acțiunile lor cad aproape în categoria mișcărilor reflexe, ce sunt oarecum expresia lor grafică, văzută, sumară și energică. Simplificarea aceasta exagerată reduce mai întîi sufletul la o unitate pe care n-o are ; apoi, la o monotonie pe care neprevăzutul nu o tulbură. E biruința poate a logicei, a legei și a spiritului științific — nu însă și a poeziei. Arta și logica nu sunt identice. Arta are nevoie de o suflare mai largă, de o atmosferă ce circulă punînd lucrurile într-o lumină specială, mărindu-le, idealizîndu-le. Logica e mult mai sterilă.

Așadar, atît fatalismul tragediei grecești, cît și strictul determinism modern știrbesc ceva din valoarea morală a emoțiilor noastre estetice.

MELODRAMA REGELUI OEDIP...

Știm cu toții ce e o melodramă, deși n-am putea-o defini cu preciziune. Nu mai e vorba astăzi, desigur, de o piesă de teatru amestecată cu muzică, ca odinioară. Melodrama înseamnă acum o piesă ce se adresează brutal și de-a dreptul sentimentelor primare ale spectatorilor, voind să trezească mai ales mila, duioșia și uneori chiar frica ori groaza prin mijloace lipsite de finețe și de discreție. Îndeosebi, țintește la deșteptarea sentimentelor generoase. Eroii melodramelor sunt magnanimi : vorbesc într-o notă sentimentală ce nu mai e nota vremilor noastre ; se jertfesc pentru o idee sau pentru un sentiment : recurg la patos și la patetic. O melodramă voiește să provoace lacrimile publicului pe orice cale cu putință. Amestecă deci adevărul cu neadevărul. Nu cruță nici o situație dramatică oricît de rară sau neverosimilă ar fi. De pildă, cea mai tipică „situație melodramatică" e recunoașterea unei mame cu fiul său după zeci de ani. E situația din *Zaïra* lui Voltaire, cu faimoasa „la croix de ma mére". Sunt și alte numeroase „momente melodramatice", înaintea cărora se înduioșează inimile cele mai sceptice : sacrificiul unei mame, devotamentul pînă la moarte al unui fiu sau chiar al unui bătrîn servitor, intrigile din jurul unei orfane bogate și abnegația unui secretar credincios, așa-zisele „recunoașteri" teatrale. Pentru a-și ajunge la scop, melodrama întrebuințează tot felul de „trape", de transformări, de coincidențe neverosimile, de taine tenebroase, ce încurcă sau descurcă acțiunea dramatică.

Cu toții ne închipuim că disprețuim melodrama, cel puțin în teatru. Din romanul foileton și din piesele lui d'Ennery sau ale lui Bouchardy, melodrama s-a refugiat în cinematograf. Acolo, marele public se mai lasă înduioșat de pateticul sentimentelor generoase. În teatru, o privim ca pe un mijloc grosolan de a produce o emoție de care ne e rușine.

Melodrama tipică a dispărut aproape cu desăvîrșire de pe scena tuturor teatrelor moderne. Doar prin cartierele orașelor mari mai îndrăznește să mai apară, sinceră și generoasă, aducînd lacrimi în ochii albaștri ai lui Margot.

Pieziș și îmbrăcată cu oarecare aparențe de psihologie, ea se răsfață totuși în atîtea piese moderne, în atîtea drame pariziene.

Nu demult, chiar pe scena Teatrului Național s-a jucat *Necunoscuta* lui Bisson, în care pluteam în plină melodramă...

*

Am fi pornit să credem că melodrama e un produs al romantismului exagerat. Ne-am înșela. Melodrama e mai veche. O găsim și în teatrul grecesc. Și fiindcă acum se joacă *Oedip rege*, voi dovedi că această minunată tragedie e clădită pe un fond de melodramă. E de un meșteșug scenic neîntrecut, dar e o melodramă, în care se întrebuințează cele mai formidabile combinații pentru a stoarce lacrimile spectatorilor și necruțînd nici un fel de neverosimilitate.

Oedip e un copil de rege părăsit pe muntele Citheron. În loc să-l ucidă, păstorul ce-l adusese îl dădu unui alt păstor. Astfel ajunse la curtea lui Polyb. Crescu aici ca și cum ar fi fost fiul regelui, neștiind taina nașterii sale, ca în cele mai caracteristice melodrame. Se cunosc împrejurările ce-l aduseră la Teba, i se dă tronul lui Laios, fără să se întrebe de asasinii lui. Abia după mulți ani se pune să-i descopere. Descoperire tragică, deoarece asasinul era chiar el.

Se cunosc apoi celelalte descoperiri pe care le face încetul cu încetul, prin arta atît de savantă a lui Sofocle. Un sol îi vestește moartea lui Polyb ; solul e *tocmai* păstorul ce-l luase de pe muntele Citheron. Un sclav îi mărturisește că e fiul lui Laios și nu al lui Polyb, e *tocmai* sclavul în sarcina căruia îi dăduse Laios ca să-l ucidă. Ce coincidență melodramatică !

Deznodămîntul este deci îngrozitor : Oedip e ucigașul tatălui său, bărbatul mamei lui și tatăl fraților săi ! Nici nu se putea născoci ceva mai patetic și mai melodramatic. Nu vom găsi o astfel de situație nici în *Lazare le pâtre* al lui Bouchardy, nici în tenebroasele melodrame ale [lui] d'Ennery. Încheierea melodramei lui Sofocle e cunoscută : Iocasta se spînzură, iar Oedip apare pe scenă cu ochii scoși.

Și totuși, *Oedip rege* e una din cele mai pure și mai frumoase tragedii antice. Ca tehnică, e chiar superioară tuturor tragediilor clasice. Melodrama e eternă și apare sub toate formele și cu toate epocile literaturii universale.

TEATRUL NAȚIONAL :

„SAMSON", PIESĂ ÎN PATRU ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Samson nu e piesa cea mai bună a lui Bernstein. E însă cea mai tipică pentru „maniera" lui Bernstein : o idee dramatică puternică reprezentată într-o arhitectură solidă, rapidă și violentă...

Ideea pornește de la legenda biblică a lui Samson. Captiv și cu ochii scoși, Samson ducea o tristă viață printre filisteni, silit să învîrtească piatra unei mori. Pentru a-i umplea paharul, filistenii îl siliră chiar să ia parte la o serbare dată în amintirea prinderii lui. Învolburat de rușine, Samson își aduse, în sfîrșit, aminte că e Samson. Bîjbîind cu mîinile, el apucă cei doi stîlpi pe care se sprijinea templul și, zguduindu-i, nărui întreaga clădire. Astfel muri și el împreună cu asupritorii lui.

Pe urma legendei lui Samson, Bernstein a construit pe Jacques Brachart, un erou *tipic* al teatrului lui Bernstein, croit, de altfel, și pe măsura talentului și fizicului lui Lucien Guitry : un erou masiv și voluntar... Un om născut într-o mahala a Marsiliei, fost hamal în port, un om de voință, care, după ce a trecut prin toate meseriile cu putință, ajunge un fel de „rege al cuprului", în fruntea unei averi de treizeci de milioane, și e însurat cu o marchiză autentică, Anne-Marie d'Andeline, care nu-l iubește, dar pe care el o iubește cu toate puterile lui de

plebeu îndrăgostit de eleganțe și de aristocrație. „Încă de pe cînd eram o haimana din răspîntiile Marsiliei, mărturisește el, fui tulburat de o pasiune... O tînără nobilă... de pe atunci încă ! În fiecare zi o pîndeam la ieșire, în fiecare zi ea trecea plăpîndă, desprețuitoare și suverană pe dinaintea unui biet băiat sărac care lăsa ochii în jos... Merita ea atîta cinste ? Nu știu... Chipul ei înfrumusețat a hotărît însă de soarta mea... Cînd am început să mă gîndesc cu tot dinadinsul la femei, spre această viziune a copilăriei mi se îndreptau dorințele. În seara în care te-am întîlnit (îi spune el nevestei lui), în care am văzut pentru întîia dată ochii tăi sinceri și mîndri, gesturile tale hotărîte, în care am auzit vorba ta simplă, limpede, trufașă, mi s-a părut că amintirea de acum 30 de ani mi se arată deodată dinaintea ochilor în carne și oase...“

Anne-Marie nu-l poate suferi. Măritîndu-se cu dînsul, ea se vînduse de mila părinților ei scăpătați. Firește, îl și înșeală cu un om din lumea ei, cu Jérôme Le Govain, ce-și făcuse o oarecare avere, mergînd în brazda speculațiilor financiare ale lui Jacques.

În Jacques se deșteaptă o mînie feroce, plebee și animalică... O mînie de fost hamal de pe cheiurile Marsiliei.

Mînia lui Samson, care zguduie coloanele templului, murind sub ruine împreună cu dușmanii lui. Jacques Brachart face o lovitură de bursă, în urma căreia își pierde imensa lui avere pentru a sărăci și pe Le Govain, ce-și pusese micul lui capital în acțiunile aceleiași mine de cupru.

Iată „gestul“ lui Samson ! Mai mult chiar decît Samson : Brachart pierde treizeci de milioane pentru ca Le Govain să piardă cîteva sute de mii, pe cînd Samson își dăduse numai o viață pentru a ucide pe *toți* dușmanii lui... E drept că prin măreția biblică a gestului său își cucerește și nevasta...

Nu cred să fi făcut cineva „gestul“ lui Brachart, cu atît mai mult cu cît părea și nefolositor : Anne-Marie părăsise pe Le Govain. Nu cred că ar putea cineva să-l facă... Și totuși e plin de-o frumusețe ce trece peste realitate, devenind simbolică. În amănuntele materiale pe care le dă Bernstein, o astfel de răzbunare nu se poate întîmpla. E însă un puternic simbol, o adevărată potență a unui amestec de mînie și de uitare de sine. E o idee „bernsteiniană“.

Tecnica e, de asemeni, „bernsteiniană“, mai ales în actul al treilea. Într-o cameră a hotelului Ritz sunt cei doi dușmani : Jacques Brachart și Jérôme Le Govain. La început, o scenă de falșă prietenie ; apoi, de adevărată captivitate. Le Govain e ostatecul lui Jacques, pînă ce Flach, omul lui de afaceri, va da lovitura de bursă ce-i va ruina pe amîndoi. Lovitura aceasta de bursă, care poate despoia pe un om de treizeci de milioane într-o clipă, e zugrăvită într-un „raccourci“ destul de neverosimil, deși nu e lipsit de vigoare și de efect teatral. Actul e de o violență „bernsteiniană“, ca toate faimoasele lui acte în două persoane. O gradație savantă și apoi o izbucnire fioroasă de bestialitate. Gorila se deșteaptă în om :

„*Le Govain.* Ah ! canaille ! Sale canaille ! Sale crapule ! Sale voleur!

Jacques. La bête hurle ! Bonne affaire ! Tu es bouffé.

Le Govain. Le bandit ! Le bandit ! Cocu ! Vieux cocu ! Oui, je l'ai eue ta femme !

Jacques. Ah ! Jessie, tu as eu ma femme, eh bien, moi, j'avais couché avec la tienne d'avance ! Et tout le monde a couché. Tout le monde lui a passé dessus. Tu baladeras la femme à tout le monde.

Le Govain. Misérable filou, je te forcerai bien à te battre.

Jacques. Tais-toi, donc ! Tiens, tu es libre. Redeviens le tapeur, le gigolo, l'invité. Ou bois ta honte, suis ton coeur et épouse ta putain ! Vous ferez un beau couple.

Le Govain. A bientôt, gibier de bagne !

Jacques. Allez, ouste !...“

O astfel de violență, și de situație și de cuvinte, trezește, firește, emoția spectatorilor ; îndepărtează însă pe literații și pe iubitorii de nuanțe.

IDOLUL

În Ema găsisem critica unei eroine romantice : o fată crescută în iluziile lecturilor romanțioase, care își sfărîmă viața din dorința de a trăi aievea ceea ce citise în cărți. Cînd văzu că era victima unui primejdios miraj, era prea tîrziu. Își pierduse liniștea sufletului pentru totdeauna ; creditorii o încolțeau din toate părțile. O singură scăpare mai avea : moartea...

Școalele literare se urmează ca și generațiile, pornind adese de la un spirit de reacțiune... Ce face o școală desface cealaltă. Arta, ca și viața, e o veșnică pînză a Penelopei, pe care mînele grăbite ale unei generații o țese ; iar mînile tot atît de grăbite ale generației următoare o destramă...

Naturalismul este deci, în mare parte, o creațiune împotriva romantismului. Era firesc ca întîia lui grije să fie dărîmarea idolilor romantici : *Madame Bovary* a lui Flaubert fu una din cele mai viguroase lovituri de ciocan în colosul cu picioare de argilă al romantismului...

Orice școală literară purcede totuși dintr-o realitate sufletească. E, desigur, la mijloc exagerarea unei realități — căreia nu i se poate însă tăgădui existența. Romantismul e o exagerare a sentimentului. Sentimentul există totuși și a existat întotdeauna.

De fapt, romantismul e mai vechi decît începutul veacului XIX. Un critic francez l-a studiat și în Corneille și în Racine. Oricine îl poate găsi și acum în atîtea manifestații artistice. A dispărut ca școală, mai trăiește totuși în tendențe disparate. Din marele idol au sărit frînturi ce-i supraviețuiesc. Dacă nu mai e colosul din Rodos, printre picioarele căruia treceau galerele încărcate, e o pulbere de mici idoli de buzunar.

*

În *Gioconda* de Gabriele d'Annunzio găsim un astfel de idol : o frîntură mare de granit, care rezistă încă timpului, ducînd o viață încăpățînată.

Mirajul educației romanțioase a găsit în Flaubert o puternică lovitură de ciocan : idolul a plesnit în mii de așchii... Mirajul „Artei" și al „Artistului" — dincolo de morală și de obligațiile omenești — n-a găsit încă lovitura formidabilă pe care ar merita-o. Face victime. Tînărul poet francez ce s-a aruncat în rîul Marna acum cîțiva ani fusese o victimă a acestei concepții asupra menirei artistului. Avînd două brațe sănătoase și o cultură îndestulătoare, a preferit să moară decît să-și cîștige viața și prin alte îndeletniciri, cel puțin tot atît de serioase ca și înșiruirea cîtorva rînduri rimate... Umbra lui Chalterton îl chinuia... Geniu și nefericire... Arta ce plutește deasupra vieței... Artistul ce nu se poate mlădia cerințelor meschine ale existenței. Talentul ce nu se cuvine să fie profanat în ocupații zilnice, bune numai pentru ceilalți muritori prozaici... Atîția nori aristofanici ce împînzesc mințile bieților tineri, declasîndu-i sau aruncîndu-i chiar în brațele reci ale unei morți timpurii...

Capitalele lumei sunt pline de atîți tineri tenebroși, de atîtea genii obscure, blăstămînd prozaismul vieții care nu le îngăduie să trăiască din sonoritățile versurilor lor. Preferă să îndure cea mai crîncenă mizerie sau, ceea ce e și mai trist, să lunece la o viață parazitară, decît să lupte drept și cinstit cu nevoile existenții, lăsînd artei numai prisosul senin al ocupațiilor lor intelectuale...

Rămășiță romantică tenace încă, supraviețuind sub numele de „cotetism", care presară florile unei dureri timpurii pe atîtea frunți palide !

În *Gioconda* nu găsim contrastul acesta între viața prozaică și artă ca în *Chalterton*. Găsim totuși o preamărire grandilocventă a „Artei" în dauna vieții...

Artistul nu e un om ca oricare altul, supus legilor morale ce cîrmuiesc biata omenire. El este un mare creator de frumos. Frumosul păşeşte însă înaintea binelui. Artistul poate deci călca în picioare toate legăturile ce l-ar încătuşa. Lucio Settala îşi părăseşte nevasta, ce-i scăpase odată viaţa, pentru a urma pe Gioconda, care reprezintă „Arta" — cu A mare. Ce-i pasă lui de nevastă, de copiliţă, de cămin, de recunoştinţă ! El e un Artist. Nu-şi urmează decît vocaţia lui artistică. Funcţiunea lui socială e de a crea. În Gioconda vede o serie de blocuri de marmoră desfăcîndu-se în nepieritoare statui. Ajunge...

Şi pe un astfel de idol romantic, d'Annunzio îşi împleteşte cupletele elocinţei lui, fiorîturile unui verbalism neistovit... Peste drepturile umane, drepturile Artei...

Vătămătoare iluzie şi nefastă rămăşiţă romantică ! Piesa lui e de o rară slăbiciune dramatică. În afară însă de insuficienţa tehnică, *Gioconda* e şi o operă falacioasă.

TECNICA

Fiecare artă are o tecnică a ei : teatrul, ca şi oricare alt gen literar. Tecnica nu e, desigur, singura condiţie a artei. E însă una din condiţiile ei esenţiale. E un fel de sistem osos peste care se rotunjeşte corpul omenesc. Nu e viaţa însăşi. Susţine şi organizează însă viaţa...

Sunt piese de teatru care au numai tecnică. De la Paris ne vin atîtea drame şi comedii minunat construite. Şi numai cu ajutorul unei tecnice impecabile izbutesc să aibă succes.

Nu aceasta e, firește, idealul artei. Arta e mai mult decît un sistem osos. Trebuie viaţă, trebuie creaţie adevărată, trebuie intuiţie — însuşiri cu mult mai însemnate decît tecnica.

Sunt şi lucrări de mare valoare lipsite de o tecnică sigură. De pildă, unele piese de .Shakespeare sunt rău orînduite, au digresiuni, sunt lipsite de continuitate psihologică, au frînturi în acţiune.

Scăderi vădite şi cu atît mai primejdioase cu cît vin de la un dramaturg de geniu. Sub protecţia pildei lui, alţi scriitori voiră să ridice nişte defecte la valoarea unor calităţi şi la înălţimea dogmei unei dramaturgii noi, care s-ar sili să ne dea crîmpeie de viaţă slobodă, fără nici o înlănţuire meşteşugită şi subordonată tecnicei genului în care voiesc să reproducă viaţa... Ca urmare, avurăm o serie de încercări neizbutite.

*

Cele mai adese însă, operile de mare valoare au o tecnică solidă și eternă.

Pentru a nu ieși din actualitatea noastră dramatică, să facem o comparație sub raportul tecnicei între două piese : una de acum douăzeci și trei de veacuri și cealaltă de mai puțin de două decenii, între *Oedip rege* al lui Sofocle și *Gioconda* lui Gabriele d'Annunzio.

Negreșit că în *Oedip* e o temelie pasională mai puternică și mai adînc omenească decît în *Gioconda*. Tragedia regelui Tebei pornește dintr-o realitate sufletească mai zguduitoare decît tragedia cam artificială a lui Lucio Settala, care se zbate între datoriile lui morale și închipuita lui datorie către „Artă"...

Lăsînd însă la o parte deosebirea de fond sufletesc, *Oedip rege* este o tragedie construită pe o admirabilă tecnică dramatică, pe cînd *Gioconda* e opera unui poet liric lipsit de cele mai elementare cunoștinți ale artei dramatice.

Fatalitatea care face temeiul tragediei lui Sofocle, ca și al multor tragedii grecești, nu mai face și temeiul teatrului modern. Simțim chiar un fel de nemulțumire în fața acestor victime nevinovate ale unui destin orb. Le compătimim, dar nu îndestulează nevoile noastre etice. Poezia timpurilor moderne este poezia morală a liberului arbitru, a voinței libere. Numai astfel faptele noastre pot fi însoțite de un calificativ moral. Cele douăzeci și trei de veacuri n-au trecut în zadar peste concepția teatrului grecesc. Înțelegem altfel frumusețea etică...

Au trecut însă cu totul de prisos în ceea ce privește tecnica. *Oedip rege* e și astăzi o piesă ce stă în picioare ca operă de teatru, pe o osatură solidă și neclintită.

Sofocle e tot atît de mare dramaturg ca și Bernstein, știind să treacă o acțiune teatrală prin toate treptele formale ale interesului.

Lăsînd la o parte „corul", care e o latură specifică a concepției antice asupra teatrului, tragedia lui Sofocle e o construcție savantă, făcută cu o preciziune pe care ar rîvni-o și dramaturgii moderni. Îngrozitoarea taină ce

învăluie pe Oedip se risipește încetul cu încetul, fiecare scenă aduce un element nou, o descoperire nouă.

Nimic nu se poate înlătura fără prăbușirea întregei arhitecturi. Cea din urmă scenă e încununarea firească a acestei progresiuni dramatice : Oedip află, în sfîrșit, situația lui tragică, după ce a trecut prin toate momentele sufletești necesare pînă la certitudinea din urmă.

Iată pentru ce opera lui Sofocle [este] tînără încă și se poate asculta ca o dramă modernă. Nimic nu e învechit în construcția ei.

Nu tot așa și *Gioconda* lui d'Annunzio. După douăzeci de ani, ea pare o fantomă întîrziată în lumea realismului nostru sufletesc...

Un act întîi cu desăvîrșire de prisos, cu digresiuni poetice asupra Egiptului, care nu concurg la dezvoltarea acțiunii... Un act al IV-lea de asemenea de prisos, pentru că drama e în sufletul lui Lucio Settala, și nu a Silviei, pe cînd d'Annunzio își prelungește piesa pentru a ne povesti suferința părăsitei Silvia, care sub raportul teatral nu ne mai interesează. Cele două acte (II și III) conțin miezul unei piese, fără să-i aibă și tecnica. Povestiri, confidențe, vorbe, vorbe — și lipsă de acțiune și de conflict. Iar cînd vine conflictul, se rezolvă în declamație.

Numai această comparație ar fi de ajuns ca să ne arate înalta valoare a tecnicei, pe care unii scriitori o disprețuiesc...

TEATRUL REGINA MARIA :

„GIOCONDA", DRAMĂ ÎN PATRU ACTE DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Sunt o veche victimă a teatrului lui d'Annunzio. Am ascultat cu o creştinească răbdare cele două momente ale geniului verbal al acestui mare poet : *Le miracle de Saint Sébastien* şi *La Pisanelle*. Nu mi-a rămas în amintire decît o furtunoasă ploaie de cuvinte, silueta de efeb a Idei Rubinstein, care, avînd inteligenţa picioarelor, îşi închipuia că are şi inteligenţa teatrului ; şi glasul tunător al lui de Max. Îmi răsună şi acum în urechi fanfara ritmului lui d'Annunzio : trompete şi tromboane, sonorităţi verbale şi preţiozităţi de cugetare poetică, simboale laborioase şi naivităţi căutate. În tot, o rară impresie de rafinărie zadarnică, lipsită de viaţă scenică.

Şi de *Gioconda* mi-aduc aminte a o fi văzut la Le Gymnase, cu Suzanne Desprès. O regăsesc acum la Teatrul Regina Maria cu aceeaşi impresie : e cea mai bine făcută piesă a lui d'Annunzio ; este totuşi o piesă cu desăvîrşire slabă sub raportul teatral. Nicăieri ca în *Gioconda* nu se poate dovedi mai limpede că meşteşugul dramatic cere o anumită viziune şi îndemînare, ce nu sunt o urmare firească a talentului literar. Marele poet al Renaşterii latine, marele romancier al *Triumfului morţei* sau al romanului *Il piacere* e un stîngaci cioplitor teatral. Chiar în faţa *Giocondei,* încercarea lui dramatică cea mai izbutită, critica stă nedumerită. Cu cea mai mare uşurinţă poate dovedi că două acte sunt cu desăvîrşire de prisos şi că în celelalte două acte (actul II şi III), în care e, în adevăr, o piesă de teatru, tecnica e slabă.

*

În *Gioconda* avem, firește, un simbol : cel mai vechi şi mai nesuferit dintre simboale, rămas ca o moştenire a romantismului. E simbolul „Artei" — a acestei divinităţi ridicate printre noi ca un Sfinx nepătruns, sfîşiind atîtea existenţe naive, ce aleargă după un frumos absolut şi după himerele unei arte dezlegate de viaţă. E visul de artă al unui romantism decadent închis în învelişul formelor plastice sau al sonorităţilor, fără nici o consideraţie pentru viaţă. E estetismul atît de mult cîntat în nimicurile pretenţioase ale lui Oscar Wilde şi în romanele activităţii din urmă a lui d'Annunzio, în care găsim o hipertrofie a estetismului, vorbindu-ni-se în tonul cel mai înflorit şi mai sonor de „Artă" ca de o divinitate atotstăpînitoare, în faţa căreia viaţa nu preţuieşte nici cît un fir de nisip...

Problema artistului ce se crede dezlegat de orice obligaţie morală o găsim cu prisos şi chiar cu saţietate în opera literară a lui d'Annunzio, îndepărtînd-o de sufletele ponderate prin pretenţia ei neîndreptăţită. Sub forma scenică o găsim şi în *Gioconda*...

Sculptorul Lucio Settala se luptă între datoria de recunoştinţă ce-l leagă de nevastă-sa, Silvia, şi între chemarea irezistibilă a „Artei" întrupată sub forma unei femei, Gioconda, pentru care se sinucisese odată şi pe care o urmează pentru totdeauna, după ce Silvia îi scăpase viaţa prin îngrijirile ei.

Gioconda e întruparea „Artei", cu ochii fatali şi ademenitori. Nu e o femeie oarecare, cu o stare civilă şi cu o psihologie individuală... E „Arta", pentru care un om îşi răpune viaţa sau calcă peste cele mai sfinte afecţii şi datorii umane... Apărînd la aceeaşi oră în atelierul sculptorului bolnav încă, Gioconda e sigură de izbînda ei...

Netrăind decît pentru creaţia frumuseţei plastice, văzînd în fiecare bloc de marmură corpul armonios al Giocondei, Lucio se duce orbeşte spre atelierul în care era aşteptat. Silvia e „viaţa" zilnică, făgaşul datoriilor şi

obligațiilor înguste ; Gioconda e „Arta" nepieritoare !... Cele două femei își dispută existența lui Lucio Settala...

Cunoaștem cu toții geniul verbal al lui d'Annunzio din atîtea creațiuni de verbalism, pornind de la *Il fuoco* încoace... Și acolo era un artist, Stelio Effrena, cucerit de măreția artei lui, beat de vorbe goale, risipindu-și grandilocvența în decorul superb al Veneției ; și acolo era vorba de două mîini „divine", ca și mîinile Silviei, ce sunt strivite sub greutatea statuiei inspirate după Gioconda... Aceeași grandilocvență o vom găsi și în *Gioconda :* toate locurile comune romantice asupra drepturilor „Artei" își desfășoară coada lor de păun în scene lungi, înaintea cărora ridicăm umerii cu nepăsare.

Sub raportul teatral, *Gioconda* e lipsită de orice meșteșug dramatic.

Actul întîi e în afară de piesă ; actul al IV ne povestește durerea Silviei după plecarea lui Lucio. Cum drama e în sufletul lui Lucio, acest adaos nu ne mai interesează. Actele II și III au un miez dramatic, expus mai mult sub forma de confidențe și povestiri decît prin acțiune. În tot, o lucrare de îmbătrînit romantism și de insuficiență tecnică.

MAI MARE CA NATURA...

S-ar crede că arta realistă ne dă o icoană credincioasă a lumei înconjurătoare. Poate un fel de fotografie, în deosebire de arta romantică, eroică și măritoare.

E totuși o greșeală.

În operele cele mai realiste găsim o tendință de mărire. Naturei i se adaugă omul, cu personalitatea și interpretarea lui. Pe nesimțite, din individ se ridică simbolul care subsumează o categorie întreagă de indivizi și devine reprezentativ.

*

Nu voi pleca, desigur, de la *Gioconda* lui Gabriele d'Annunzio. *Gioconda* e o dramă romantică, și nu realistă. Eroii nu trăiesc ca indivizi, ci în virtutea unui înțeles simbolic. Silvia e viața, cu toate datoriile ei morale ; Gioconda e Arta, cu cerințele ei și mai imperioase. Amîndouă își dispută întîietatea în sufletul sculptorului Lucio Settala. Oamenii nu există decît pentru a pune în lumină o anumită concepție morală — sau, mai bine, imorală...

E mai ciudat însă că descoperim o oarecare tendință simbolică și în opere dramatice de un profund realism. Rămînînd în actualitatea dramatică, mă voi opri la *Samson* al lui Bernstein.

Cu tot caracterul ei de superb și brutal naturalism, drama lui Bernstein are în creația lui Brachart tendența de a trece peste cadrele psihologiei comune, spre con-

struirea unui tip simbolic. Lovitura lui Brachart nu e în ordinea firească : n-a existat niciodată un om care, pentru a sărăci cu cîteva sute de mii pe amantul nevestei lui, se despoaie de enorma lui avere de cincizeci de milioane de lei printr-un instantaneu joc de bursă. Bernstein n-a putut vedea nicăieri un astfel de om. Brachart e mai mare ca natura. În mii de exemplare omenești există, desigur, setea de răzbunare împotriva rivalului din dragoste, împinsă pînă la mari sacrificii personale. Din acumularea acestor sacrificii, Bernstein a scos figura mărită, uriașă a lui Brachart, care n-are model în lumea noastră cunoscută. Pentru a-i găsi un model, trebuie să mergem tocmai la legenda biblică a lui Samson zguduind coloanele templului filistean spre a se îngropa sub ruine împreună cu dușmanii lui...

Chiar și în Courteline, cel mai realist poet comic al literaturei contemporane franceze, găsim stăruitoarea tendență a mărirei eroilor săi... Nemuritorul Boubouroche e nemuritor pentru că e mai mare decît natura... Niciodată nu se va găsi un om care să păstreze o seninătate atît de imbecilă în fața revelației nefericirii lui casnice. Cînd Adela îi spune că în privința tînărului găsit în dulapul camerei de culcare e un „mare secret de familie" — Boubouroche se grăbește s-o roage să nu-i divulge un secret ce nu-i aparține. O astfel de naivitate iese din cadrele psihologiei comune.

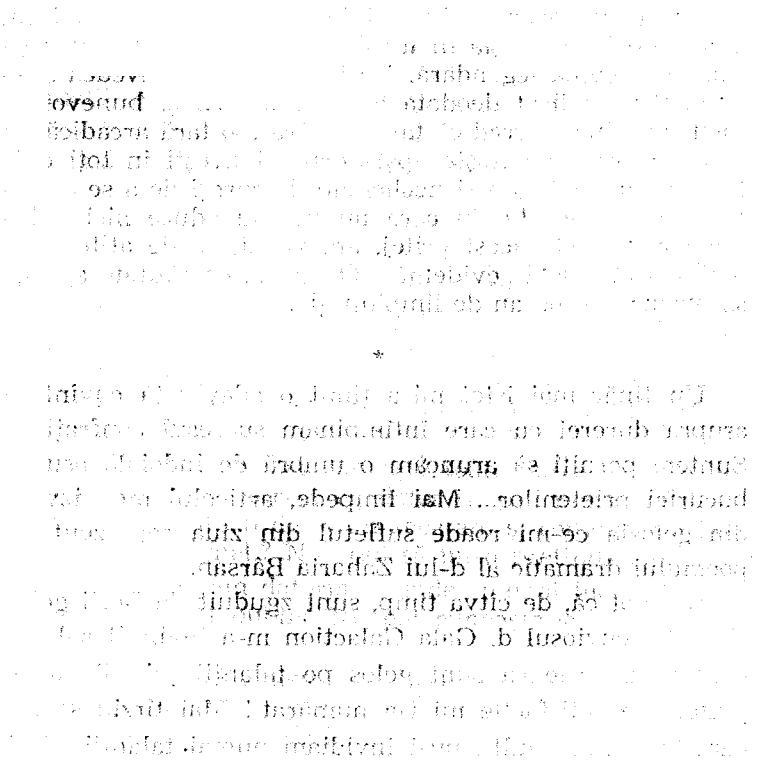
Tot așa și în celelalte mici piese ale marelui comic francez găsim o siluire a legilor naturii. Eroul lui, La Brige, cu toate aventurile lui judiciare, nu poate fi înțeles decît ca un simbol al nedreptății justiției, al tuturor paradoxalelor articole de cod, din ciocnirea cărora dreptatea iese cu aripa frîntă... Aventurile lui La Brige nu sunt reale ; din suprapunerea lor vedem totuși inechitatea haotică a legilor mai puternic zugrăvită decît dacă poetul s-ar fi ținut strîns de copia fidelă a realității.

Mai mult decît atît, în unele acte comice, Courteline părăsește cu totul terenul realismului, pentru a introduce corul antic — un fel de refren poetic care subliniază caracterul simbolic al acțiunei dramatice ce trece peste însemnătatea amănuntelor riguros copiate.

Tot astfel și la Caragiale...

Luați în literatura lor strîmtă, unii din eroii comediilor lui nu sunt expresia realității. Seninătatea lui Trahanache, imbecilitatea lui Agamiță Dandanache, servilismul lui Pristanda nu sunt atitudini sufletești cu totul exacte. Ele au trecut prin prisma măritoare a lui Caragiale, devenind oarecum simbolice. Nimeni n-a zis : „Dacă e anonimă o iscălesc și eu", nimeni n-a ținut epicul discurs al lui Farfuride, revizuind pe ici, pe colo constituția... în punctele esențiale, și, totuși, această natură mărită ne dă adevărata esență simbolică a naturei.

Adevăratul simbolism se găsește deci în cele mai realiste opere de artă...



LEGENDA TRANDAFIRILOR ROȘII

Încheiere

Scriu cu oarecare timiditate și neîncredere cuvîntul „încheiere"... Discuția în jurul legendei trandafirilor roșii tinde să devină legendară. Nu i s-ar putea prevedea sfîrșitul. S-au ridicat deodată atîtea mărturii și bunevoințe, încît îmi vine să cred că țara noastră e o țară arcadică, în care meritul își găsește apărătorii lui firești în toți cititorii. S-au găsit însă și nechemați, bucuroși de a se amesteca într-o discuție în care nu puteau aduce nici o lumină nouă... Cu acest prilej, am văzut, ca de atîtea alte dăți, că nu există „evidență". O fărîmă de răutate ajunge să turbure un ocean de limpidități...

*

Un tînăr mai isteț mi-a ținut o adevărată cuvîntare asupra durerei cu care întîmpinăm succesul confraților. Suntem porniți să aruncăm o umbră de îndoială asupra bucuriei prietenilor... Mai limpede, articolul meu izvora din gelozia ce-mi roade sufletul din ziua reprezentării poemului dramatic al d-lui Zaharia Bârsan.

E drept că, de cîtva timp, sunt zguduit de fiorii geloziei. Preacuviosul d. Gala Galaction m-a învinuit sub iscălitură proprie că sunt gelos pe talanții lui. Și cu ce pîntecoasă satisfacție mi i-a numărat! Mai tîrziu se încumetă și mai mult: nu-i invidiam numai talanții, ci și

talentul! Talentul d-lui Gala Galaction, a cărui unitate de măsură e „lopata" fratelui său N. D. Cocea.

Și în cazul poemului dramatic al d-lui Zaharia Bârsan nu puteau lipsi contemporani care să vorbească pe departe sau pe de aproape de „gelozie". O insinuare fără nici o însemnătate personală, dar cu o oarecare însemnătate generală. E la mijloc tăgada dreptului de critică.

*

Și doar problema e din cele mai limpezi cu putință... Iată o peisă de teatru al cărei subiect simbolic — meritul ei cel mai necontestat — se găsește în nuvela unui scriitor mort abia de doi ani... E la mijloc o chestie și de proprietate literară și o chestie morală. Cred că eu le-am pus cu destulă discreție.

Era un drept al meu. Aveam dinaintea mea un fapt incontestabil, mai puternic decît o falangă de păreri și de insinuații. Și cine nu cunoaște bucuria unui fapt pozitiv în această penumbră de probabilități care e critica!

Faptul nici n-a fost contestat.

Mai mult chiar, a fost întărit de însuși d. Zaharia Bârsan. Da, subiectul *Trandafirilor roșii* e același ca și subiectul nuvelei lui Anghel. Un singur adaos: Anghel l-a luat de la d. Bârsan, și nu d. Bârsan de la Anghel, cum s-ar părea după ordinea cronologică a operelor lor...

A urmat o lungă serie de mărturii: sunt scriitori ce cunosc subiectul piesei d-lui Zaharia Bârsan de un deceniu. Cu atît mai bine! Dovada pentru mine e făcută. Problema e întoarsă. Anghel e vinovat...

De unde însă puteam cunoaște toate misterele acestui „împrumut" literar. Eram eu dator să știu planurile literare ale d-lui Bârsan de acum zece ani și convorbirea lui cu poetul D. Anghel? Nu cred să mi-o pretindă cineva...

Sunt critic și am datoria să judec numai lucrurile intrate în domeniul public. Nu pot cunoaște și dedesubturile lor personale.

Aveam dinaintea mea un *fapt* de istorie literară. Un fapt netăgăduit. L-am pus cu seninătatea unei conștiințe ce-și face o datorie profesională, fără ură, fără părtinire,

dar și fără prietenie. Dacă nu poate fi o știință, critica trebuie să aibă totuși ceva din obiectivitatea științifică.

*

Mai mult chiar : cred că i-am făcut un mare serviciu literar d-lui Zaharia Bârsan dîndu-i putința să se apere așa cum s-a apărat.

Mai tîrziu, ar fi fost poate prea tîrziu. Oameni suntem. Dovada nu s-ar mai fi putut face. Criticul literar al viitorului ar fi dat peste identitatea subiectului celor două lucrări și atunci procesul d-lui Zaharia Bârsan ar fi fost judecat fără apel.

De altfel, d. Bârsan a procedat cu oarecare ușurință. N-a protestat prin nici un rînd atunci cînd Anghel și-a publicat *Jertfa*... Nici cînd și-a publicat textul piesei n-a adăugat o notiță în care să-și revendice dreptul de proprietate a subiectului. Trebuia să se aștepte deci la revelația pe care n-a voit s-o facă singur... Și e mai bine că am făcut-o acum decît mai tîrziu. Și mai ales, c-am făcut-o prietenește...

Astfel stă chestiunea *Trandafirilor roșii*.

Nimic nu poate fi mai legitim decît intervenția mea. Nimic nu-i putea întări legitimitatea mai mult decît răspunsul d-lui Zaharia Bârsan... Și în această lume rău făcută, s-au găsit totuși suflete perverse care să vorbească de invidie și de gelozie, proiectîndu-și micimea lor asupra problemelor celor mai obiective.

TEATRUL REGINA MARIA :

„STRIGOII", DRAMĂ ÎN TREI ACTE DE HENRIC IBSEN

Dacă în *Strigoii* nu s-ar pune un „caz" cu totul modern și nu s-ar vorbi de o boală pe care antichitatea pare a n-o fi cunoscut, drama lui Ibsen ar putea sta alături de tragediile grecești prin simplicitatea liniilor sale, prin viguroasa sobrietate a efectelor teatrale și mai ales prin felul de fatalism antic care plutește deasupra ei...

În *Strigoii* lui Ibsen e pusă problema *eredității*. E pusă atît cît se poate pune o „problemă" într-o piesă de teatru sau în orice operă literară : fără vreo concluzie de ordin general, ci strict limitată la cazul în discuție... Tocmai din neputința de a generaliza și de a trage o concluzie mai largă și de obiectivitatea unei legi științifice, iese și zădărnicia așa-numitului *tezism* în artă.

La ce folosesc „tezele" dacă nu izbutesc să îmbrățișeze decît un singur caz ? Alături sunt mii de cazuri asupra cărora concluzia tezei nu are nici o validitate. Nu ne-a dovedit deci nimic. Nu ne-a convins cu nimic. Opera suferă prin evidența *intenției* artistului, fără să cîștige în putere de convingere sau de sugestie. Toate piesele și romanele puse în slujba unei teze sociale sau chiar morale nu trăiesc, prin urmare, decît prin valoarea lor artistică, și nicidecum prin valoarea tezei pe care vor s-o apere. Teza e problematică și îngrădită. Niciodată nu se ridică la universalitatea unei legi științifice.

Nu trebuie să căutăm deci în *Strigoii* lui Ibsen o problemă și o soluție. E un caz de hereditate — și atît. Din tratarea lui nu iese nici o concluzie generală.

*

Am amintit impresia de teatru antic pe care o deșteaptă drama lui Ibsen. Și nu e vorba numai de tecnica ei sobră și limitată la un număr restrîns de persoane, ci de atmosfera totală a dramei și de fatalismul ei imoral...

Am arătat altă dată că elementul esențial al tragediei grecești este ideea fatalității. Pe deasupra eroilor plutește destinul... Acțiunea nu se petrece între ființele ce vin pe scenă, ci în sufletul marelui regizor divin care a croit fiecăruia un destin. E drept că și destinul grecesc își are uneori un fel de îndreptățire îndepărtată. Tragedia Atrizilor pornește de la crima inițială a lui Atreu, care oferise fratelui său Thyeste un ospăț pregătit din carnea copiilor lui. Nenorocirile nevinovaților urmași ai lui Atreu își au deci izvorul în nelegiuirea străbunului lor : copiii plătesc pentru părinți.

Alteori nu există însă nici această îndreptățire : avem înaintea noastră un destin orb.

Concepția fatalistă a lumei trece însă dincolo de marginile binelui și răului. Faptele omenești sunt despoiate de toată poezia lor morală, căci nu putem concepe o calificație etică fără un liber arbitru. Lipsa de frumusețe morală stăpînește, de altfel, nu numai tragedia grecilor, ci aproape și întreaga lor literatură. Va trebui să se scrie odată un studiu asupra *Iliadei* și *Odiseei* din acest punct de vedere. Eroii își țin mai întîi unul altuia lungi discursuri de invective sau de premărire personală, apoi se iau la luptă. Soarta luptei nu e însă hotărîtă prin valoarea eroului, ci prin intervenția neașteptată a unui zeu sau prin destin. Achile sau Hector ar fi fost de multe ori învinși dacă o divinitate protectoare nu i-ar fi scăpat, învăluindu-i într-un nor.

În *Iliada* avem o *theomachie :* se luptă mai mult zeii între dînșii decît oamenii... Personalitatea eroilor este deci cu mult mai scoborîtă prin această tutelă cerească.

*

Fatalismul tragediei grecești reapare în drama lui Ibsen sub denumirea modernă de hereditate. Și aici, ca și în biblicul Deuteronom : păcatele părinților asupra copiilor. Unii fac și alții plătesc.

Actele lui Oswald Alving ies din sfera conștientului. Ele nu mai pot fi însoțite de nici un atribut moral. Nu le mai putem aprecia. Boala lui e o moștenire de la tatăl său ; în instinctele lui perverse trăiesc păcatele și viițiile bătrînului Alving. Perechea din verandă e strigoiul celeilalte perechi, care se sărutase tot acolo sub privirea speriată a doamnei Alving.

Pe Oswald nu-l mai judecăm ; faptele lui nu pornesc dintr-un liber arbitru. Îl compătimim totuși.

Căci nu trebuie să uităm că, dacă fatalismul alungă poezia morală a acțiunilor omenești, rămîne însă un mare principiu generator de emoție tragică... Nimic nu poate fi mai tragic decît un om fulgerat de o mînă nevăzută, fie ea a unei divinități, ca în concepția greacă, fie ea a unei barbare fatalități atavice, după concepția medicală modernă. Din această pricină sentimentul de groază și de compătimire față de Alving stăpînește întreg și puternic. Cîștigă poate chiar în intensitate prin faptul că, aflîndu-ne dinaintea unei fatalități oarbe, ni se naște instinctiv frica de a nu fi și noi victimele nevinovate ale unei astfel de fatalități.

*

Puternica dramă a lui Ibsen a fost reprezentată așa cum trebuia. D. Bulandra a jucat minunat pe pastorul Manders, iar d. Manolescu ne-a dat o mare creație în Oswald.

MARIA BAȘKIRTSEFF

Fluture de noapte al lui Henri Bataille a dat Mariei Başkirtseff o oarecare actualitate. În Franţa, Maria e însă de mult actuală. S-a format chiar şi un cult în jurul amintirii ei. Marele preot al acestui cult fusese la început Maurice Barrès, care, în volumul *Trois stations de psychotérapie* şi în numeroase alte articole, împleti cununi de mirt pe fruntea tinerei fete.

„La no. 61 al străzei de Prony, scria Barrès, trăi cîţiva ani şi muri domnişoara Maria Başkirtseff, minunat făcută pentru a pasiona mii de spirite comprehensive şi dezgustate, al căror ton atrăgător şi supărător interesează critica de cîţiva ani. Şi astfel e forţa de care dispune o frumuseţe sinceră pentru a ne revela înţelesul propriilor noastre sentimente, încît nicăieri nu m-am apropiat mai mult de formula sufletelor de mîine decît de mica locuinţă din strada de Prony. Mă dusei la ea pe scurtul drum pe care fata l-a străbătut ea însăşi de atîtea ori pe cînd vizita pe Bastien-Lepage pe patul morţei, în casa din strada Legendre, în care, printr-o întîmplare ce mă mişcă, i-am succedat eu pictorului pe care ea îl iubise ca un frate. Neconsolata mamă a Mariei mi-a povestit cum Bastien-Lepage, aflînd vestea fatală, îşi ascunse lacrimile în perini, pe care el singur nu avea decît trei luni pentru a-şi aştepta moartea.

Maria Başkirtseff fu victima a groaznicelor miasme ce plutesc rătăcind deasupra Parisului. Am văzut pe biroul ei pe Kant şi Fichte deschişi la pagini pasionante, a căror logică i-o întrerupse moartea."

Mai tîrziu, Maurice Barrès află însă că Maria Başkirtseff nu locuise niciodată în rue de Prony, că murise în 10, rue Ampère, şi că volumele lui Kant şi Fichte nu erau deschise pe birou decît pentru mistificarea curioşilor şi a iubitorilor de „psihoterapie". Supărat, el publică atunci un articol în *Figaro*, lepădîndu-se de cultul mult cîntatei lui eroine.

*

Unul e adevărul şi alta e legenda...

Legenda este însă şi ea o forţă tot atît de mare ca şi adevărul. Nimic n-o poate distruge. În luptă cu adevărul, iese adese biruitoare. Sunt legende pe care nici evidenţa nu le-a risipit. Senine, îşi urmează drumul printre veacuri.

Una din legendele cele mai tenace privitoare la Maria Başkirtseff e legătura ei de dragoste cu marele pictor Bastien-Lepage în împrejurări atît de tragice. Amîndoi erau atinşi de ftizie, zbătîndu-se sub gheara amarnică a morţii. Un dureros apus de soare. Două vieţi împletindu-se în clipa supremă a distrugerii finale...

De altfel, în volumul III al *Jurnalului* Mariei Başkirtseff numele lui Bastien-Lepage revine destul de adese şi cu multă căldură.

Vizita pictorului la căpătîiul Mariei muribunde e una din acele scene patetice care rămîn în amintirea cititorului şi care trebuie să fi fost fixată şi sub forma unei litografii — consacrarea din urmă a vulgului...

Peste această întrevedere scriitorii aruncară ghirlanzile stilului lor. Chiar şi Anatole France zvîrli un buchet de trandafiri.

Bastien-Lepage trecu astfel în ochii posterităţii ca „amantul" Mariei Başkirtseff. Asupra lor scriitorii viitorului îşi vor picura lacrimile pietăţii lor. Străbătînd drumul dintre rue de Prony şi rue Legendre, chiar şi Barrès se gîndea cu duioşie la idila tragică a celor doi iubiţi, închipuindu-şi că străbătea drumul pe care Maria venea atît de adese la atelierul lui Bastien-Lepage.

Iată însă că un articol al prințului B. Karagheorghievici aduce adevărata lumină asupra legăturii dintre Maria Başkirtseff și Bastien-Lepage.

Prințul B. Karagheorghievici fusese unul dintre intimii Mariei. Cuvintele și dovezile lui nu mai pot îngădui deci nici o contradicție.

Legătura dintre Maria și Bastien-Lepage nu fusese decît o legătură de admirație. Atît. Prințul Karagheorghevici dovedește chiar că cei doi „amanți" nu s-au întîlnit în tot decît de vreo douăsprezece ori, fie în vizită, fie la Bois sau la Salon. Nici vorbă, deci, de dragoste. Maria avea, de altfel, ideile cele mai severe asupra cinstei. Nici nu și-ar fi putut închipui că Bataille avea să facă din Thyra de Marliew, copiată după modelul ei, un fel de bacantă impudică... În paginile din urmă ale *Jurnalului* său, Maria mărturisește, de altfel, că aproape nici nu cunoștea pe Bastien-Lepage...

Legenda e însă mai puternică decît adevărul. Articolul prințului B. Karagheorghievici nu va distruge deci nimic. Posteritatea va crede ca și mai departe în idila tragică a celor doi „amanți" îmbrățișați în spasmurile morței. De altfel, legendele sunt niște mari forțe creatoare de frumusețe, de simboluri și de idealuri. Se cuvine deci să le respectăm...

FATALITATEA...

Strigoii, puternica dramă a lui Ibsen, e cristalizată în jurul eredității. Oswald Alwing nu e victima greșelilor lui. Alții au păcătuit pentru dînsul.

E „vermoulu"...

Nu mai poate lucra. Orice încordare îl obosește. E rolul instrucțiilor perverse pe cari i le atîță alcoolul. Un candidat sortit paraliziei progresive. În mijlocul unei crize, moare, după ce rîvnise la propria lui mamă și ceruse să i se dea soarele...

Drama lui Oswald e zguduitoare. Orice suferință fizică zguduie. Mai simțitori decît noi, cei vechi o alungase de pe scenă. Moartea se petrecea în culise. Ar fi turburat altfel seninătatea concepției lor asupra artei și a vieții. Această concepție a evoluat însă o dată cu timpurile moderne. De la Shakespeare încoace zăgazurile durerii s-au deschis largi. Suferința a cerut și ea dreptul la reprezentarea artistică... Sîngele a curs din belșug pe scenă. Sunt piese de ale lui Shakespeare în care scena pare un adevărat cîmp de măcel. La noi, Ștefan cel Mare al d-lui Barbu Delavrancea își arde rana în fața spectatorilor îndelungul unui act întreg.

*

Suferința lui Oswald Alwing este însă mai tragică decît suferința obișnuită. Trezește o compătimire mai adîncă. Suntem obișnuiți să cercetăm înlănțuirea cau-

zală a lucrurilor. Nu e numai o nevoie ştiinţifică a minţii noastre, ci şi o nevoie a simţului nostru moral.

Suferinţa ce vine în urma unei greşeli e mai uşoară decît suferinţa venită fără motiv. Pare sancţiunea meritată a unei fapte rele. Un criminal condamnat la moarte nu trezeşte nici o compătimire. Un nevinovat însă condamnat la moarte trezeşte un adevărat fior tragic. Există în om un instinct de dreptate şi de morală care judecă şi alege. În faţa lui, durerea şi moartea nu au acelaşi preţ. Purtăm în noi un cîntar cu destulă preciziune : de o parte punem faptele şi de cealaltă răsplata.

Suferinţa lui Oswald Alwing, boala, chinurile şi moartea lui nu vin ca urmare necesară a unei vieţi ticăloase. Doctorul din Paris i-a spus : „chiar din naştere ai un punct viermănos". Apoi adause : „Păcatele părinţilor cad asupra copiilor."

E cuvîntul biblic al *Deuteronomului*.

Modernii îi dau numele de *ereditate*. Cei vechi o numeau *fatalitate*.

De fapt, e acelaşi lucru.

*

Fatalitatea greacă era de cele mai multe ori oarbă. Alte dăţi era un fel de reversibilitate a vinei părinţilor asupra copiilor şi chiar asupra urmaşilor îndepărtaţi. Sunt familii întregi blestemate. Atreu săvîrşise o crimă faţă de fratele său Thyeste. Toţi descendenţii lui sunt pedepsiţi. În familia Atrizilor urmează un lung şirag de crime şi paricidii. E trista poveste a lui Agamemnon, a Clitemnestrei, a lui Oreste, în jurul cărora s-au cristalizat cele mai frumoase şi mai patetice tragedii ale lui Eschil, Sofocle şi Euripide.

Această reversibilitate, pe care grecii o numeau fatalitate sau destin, nu e altceva decît ereditatea modernă. Oswald Alwing e tot atît de puţin vinovat de instinctele lui perverse şi de ruina întregei lui fiinţe trupeşti şi morale ca şi Oreste ce ucide pe Clitemnestra şi e apoi urmărit de Furii. Deasupra capului lui Oswald pluteşte viaţa ticăloasă a bătrînului Alwing, după cum deasupra lui Oreste plutea crima străbunului său, Atreu. Amîndoi ispăşesc o vină care nu e a lor.

Sub raportul moral, avem negreşit o scădere. Instinctul nostru de dreptate cere o legătură cauzală între faptă şi răsplată. Protestăm sufleteşte împotriva acestei nedreptăţi. Dar cum însăşi viaţa este imorală, am petrece-o aproape în întregime protestînd, dacă ne-am opri la fiecare imoralitate în parte. Arta care ar da cea mai exactă icoană a vieţii ar fi arta cea mai imorală — după cum e, de pildă, istoria omenirii, această lungă înşiruire de nedreptăţi, de dureri nemeritate şi de izbînzi criminale.

Dar dacă morala iese ştirbită sub strivirea destinului, emoţiunea dramatică izvorîtă din conflictul unui erou cu fatalitatea antică sau cu eredîtatea modernă este mult mai puternică decît dacă ar izvorî dintr-o suferinţă obişnuită. În faţa unei nedreptăţi atît de mari ni se trezeşte în suflet şi mai energic simţul compătimirii omeneşti şi al revoltei faţă de puterea oarbă a fatalităţii. Nemaifiind o sancţiune morală, suferinţa devine şi mai tragică. Iată pentru ce impresia pe care ne-o lasă *Strigoii* e tot atît de zguduitoare ca şi impresia tragediilor greceşti : şi de o parte şi de alta avem o suferinţă crescută prin puterile implacabile ale unui destin nemeritat.

TEATRUL REGINA MARIA :

„POLICHE", COMEDIE ÎN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE ȘI DE MARIOARA VOICULESCU

Poliche al lui Bataille mă dă îndărăt cu zece ani : în ziua de 10 decembrie 1906, la premiera ei pe scena Comediei Franceze. Cu tot talentul lui Féraudy, bietul *Poliche* fu primit cu răceală și chiar cu dușmănie de publicul obișnuit al Comediei. La căderea cortinei, după scurtul act al patrulea, cîteva ușoare fluierături se schițară în sală, fără a fi înăbușite de vreun ropot de aplauze. Limba lui Bataille păruse prea crudă ; unele expresii jignise pudicele urechi ale publicului Comediei.

Quantum mutatus ab illo ! Ce schimbare de atunci în concepția decenței limbei teatrale ! Pe scîndurile bătrînei Comedii au răsunat apoi verbul violent al lui Octave Mirbeau și cravașa șuierătoare a lui Henry Bernstein. Urechile s-au deprins. La noi, îndeosebi, deprinderea a lunecat la o adevărată licență. Trăim în țara pamfletarilor. Limba nu mai are nici taine, nici văluri. Cuvîntul propriu stăpînește, impudic ca o maimuță ridicată în vîrful unui stîlp.

*

Și totuși bietul *Poliche* nu merita o primire atît de rece, deoarece e una dintre cele mai bune piese ale lui Henry Bataille. E poate singura lui încercare de a ne da un „caracter"... Unele dintre comediile lui Bataille se cristalizează în jurul unei istorioare ; altele, în jurul unui „caz". Poliche e un caracter. Desigur, nu un caracter în

stilul mare al lui Molière, înfățișînd o formă primară a sufletului omenesc, un avar, un hiprocrit sau un mizantrop, dar o încercare de a prinde psihologia unor nuanțe sufletești. Poliche e un timid. Pentru a cuceri pe o femeie iubită, el împrumută totuși personalitatea unei zgomotoase paiațe, plină de mișcare și de vervă. Prin afectarea unei îndrăzneli pe care n-o avea, a unei totale lipse de simț moral, a unei jovialități nepăsătoare, a unui „bongarsonism" iertător, Poliche reușește să cîștige intimitatea Rosinei de Rinck, tocmai prin faptul că simula că nu avea nici o pretenție și la inima ei... Dedublarea lui sufletească e studiată cu finețe de Bataille. Dramaturgul n-a atins însă decît părțile superficiale ale sufletului omenesc, ce se schimbă după voie. Poliche își „împrumută" un caracter. Din timid și sentimental, se arată îndrăzneț și jovial de dragul unei femei. Cînd Rosine descoperă minciuna lui amoroasă, paiața revine în pielea veche a lui Didier Mereuil. Psihologia lui Bataille nu străbate deci decît niște aparențe voluntare. În Poliche nu e o adevărată personalitate dublă, o suprapunere de caractere. Cazul acesta ar fi fost cu mult mai adînc și mai interesant. Să presupunem un erou oarecare cu o neînvinsă timiditate, care pentru a și-o masca, instinctiv și fără cea mai mică umbră de calcul, se arată brutal și voluntar. Un caz foarte răspîndit : timidul îndrăzneț de frica timidității lui e un exemplar omenesc zilnic. Studiarea lui străbate însă regiuni sufletești mai adînci, cercetînd un mecanism tainic. Personalitatea e dublă prin însăși firea ei și printr-o reacțiune instinctivă a forțelor sufletești primejduite. La Poliche cazul e mult mai lipsit de interes. E un erou de bal mascat, care, trecînd pe la garderobă, se travestește cu o mască străină. La ieșire, și-o leapădă. Devine ceea ce era mai înainte. De fapt, n-a fost la mijloc decît o falsificare temporară de personalitate și nicidecum îmbinarea tainică a două personalități deosebite și contradictorii...

D. Manolescu a jucat cu autoritatea marelui său talent pe Poliche. A izbutit mai ales în nota duioasă și dureroasă de la urmă, după cum era și de așteptat de la mijloacele lui de a ne zugrăvi tot ce e patetic și durere înăbușită. Exuberanța și jovialitatea burlescă a lui Poliche

din primul act nu erau însă în coardele actorului nostru. De altminteri, în text se și vorbește de un Poliche rotofei, bine hrănit și înflorit. Numai glasul sombru al d-lui Manolescu înlătură ideea oricărei bufonerii.

*

Comedia lui Bataille s-a bucurat pe scena Teatrului Regina Maria și de prețioasa colaborație a doamnei Marioara Voiculescu. Frumoasa noastră artistă a reușit să dea piesei o întipărire personală. E aproape o colaborație. Bataille revăzut de Marioara Voiculescu!

Rosine de Rinck e o femeie bogată și ușoară, ce caută aventuri mai mult din pricina golului sufletesc și a urîtului... D-na Voiculescu a trecut-o prin temperamentul său: Rosine devine o pasionată. Scurta și banala ei legătură cu Saint-Vast devine o adevărată pagină de iubire furtunoasă și tragică. Aceasta ca interpretare.

Mai e și textul.

D-na Voiculescu l-a întunecat cu o broderie de cuvinte... Nici nu se poate închipui libertatea cu care privește artista noastră un text. Marea scenă dintre Rosine și Madame Laub din actul II e jucată de d-na Voiculescu după propria d-sale inspirație... Jocul Rosinei devine dublu: pe de o parte, ea vorbește cu o afectată drăgălășenie cu Madame Laub, iar pe de altă parte, d-na Voiculescu îi mai adaugă și un joc *aparte* pentru public, bombănind de mai mult de zece ori „Canalia! canalia!" E de prisos să spun că acest cuvînt nu se găsește niciodată în textul lui Bataille, cum nu e, de altfel, indicat nici jocul dublu al Rosinei...

În marea scenă cu Boudier, tot din actul II, nu mai rămîne nimic din Bataille. Dramaturgul scrisese un dialog foarte strîns între Rosine și Boudier. D-na Voiculescu ne dă o Rosine care vorbește tot timpul singură, se frămîntă, strigă mereu „Canalia! canalia!" și își arată un temperament pe care nu-l prevede piesa. Replicele lui Boudier devin astfel un monolog, pe care nu-l aude nici publicul, nici Rosine...

Ajunge.

Poliche al lui Bataille a căpătat deci și o replică bucureșteană. Avem de ce fi mîndri.

TEATRUL NAȚIONAL:

„SORANA", PIESĂ ÎN TREI ACTE DE I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI ȘI A. DE HERZ

Încă de la publicarea celor două acte ale *Soranei* în *Viața românească* se putea vedea că nu ne aflam înaintea unei adevărate opere dramatice. Autorii au mai adaos un act al treilea, dar și mai departe de adevărul omenesc și zilnic...

Autorii *Soranei* sunt d-nii I. Al. Brătescu-Voinești și A. de Herz. Nimic nu vădește însă mîna d-lui Herz. Povara și cinstea *Soranei* rămîne deci asupra d-lui Brătescu-Voinești. Și situația literară a autorului lui *Pană Trăsnea Sfîntul* îngăduie sinceritatea chiar și criticului celui mai sentimental. I-o îngăduie mai ales cînd scriitorul a lunecat într-un alt domeniu decît domeniul lui obișnuit... Presupunîndu-i mai puțină pretenție, pretenția noastră devine mai îndrăzneață...

*

De cînd cunosc subiectul *Soranei* d-lui Brătescu-Voinești îmi vîntură prin minte versurile din *Arta poetică* a lui Paul Verlaine:

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
...E tout le reste est littérature.

Restul e literatură! Subiectul *Soranei* e literatură eternă... Nu e viață; e literatură generoasă și himerică.

L-ai putea urmări sub nenumărate forme care împinge lepădarea de sine pînă la totala jertfă a fericirei sale pentru liniștea și fericirea unei alte ființe...

Scriitorul duios și poetul tuturor sentimentelor delicate și nobile, care e d. Brătescu-Voinești, nu putea să nu se lase ademenit și de această înălțătoare pildă de dragoste a aproapelui ce învinge dragostea de sine. Era o himeră prea atrăgătoare pentru a n-o fixa sub forme literare...

Dacă ar fi fixat-o într-o nuvelă sau roman, am fi putut asculta cu mulțumire și pînă la urmă această poveste albastră a unui sacrificiu eroic... Ar fi fost literatură pusă în cadre literare și cu mijloace literare : finețe de stil, duioșie, generozitate, părți lirice împletite cu părți descriptive, cordialitate și simpatie, cu care, de altfel, ne-a obișnuit literatura onestă a d-lui Brătescu-Voinești. La sfîrșit, am fi șters o lacrimă discretă pentru această învinsă a vieței care e Sorana, după cum am șters-o după toți înfrînții povestitorului nostru, după Microbul sau după Rizescu, după Finuleț sau după Pană Trăsnea Sfîntul, admirînd duioșia și lirismul d-lui Brătescu-Voinești.

Teatrul e însă altceva. Nu e o literatură sentimentală și dulce. Cere dintr-o dată, ca o supremă condiție, viața. În locul basoreliefului delicat ce se desfășoară în fantezii de dantelă fină și meșteșugită, avem statua liberă în jurul căreia circulă lumina orbitoare. Ne întoarcem și o vedem din toate părțile. Așteptăm să se scoboare de pe soclu cu pași de marmoră...

Subiectul *Soranei* mi se pare, negreșit, luat din țara Himerii. Dar ce subiect nu e cu putință ? În această lume de lumină și de întunerec, s-ar putea întîmpla și jertfa Soranei.

Vina autorului nu e deci atît în premisele subiectului, pe cît e în lipsa lui de „viață". El stă ațipit în liniile șterse ale basoreliefului și nu vrea să se desprindă în statua rotundă și energică. E o istorioară duioasă și generoasă, fără să fie și o acțiune în care să simți ritmul vieții. O clipă n-ai impresia că te afli în fața unor oameni adevărați. Eroii *Soranei* nu trăiesc pentru că nu sunt personalizați. În nici unul nu vom găsi acel *ceva* care ne dă impresia adevărului și a vieții.

Subiectele se pot discuta : pot fi mai mult sau mai puțin verosimile. Ele pot deveni un joc de dialectică. În fond însă, subiectele înseamnă atît de puțin ! În teatru, chestiunea e alta : eroii trăiesc sau nu ? Și nu e vorba de conflictul în care sunt puși, ci în afară de orice conflict. Ajunge o mișcare și cîteva crîmpeie de frază pentru a vedea dacă un erou trăiește sau nu. Un critic obișnuit are îndată o impresie ce nu-l poate înșela. Această impresie e refractară dialecticei. Face însă elementul de căpetenie al valorii criticului.

Și această impresie ne arată că în *Sorana* d-lui Brătescu-Voinești plutim într-o lume convențională. Plutim în literatură... Eroii n-au fost chemați din lumea umbrelor decît pentru a ilustra un „caz" de jertfă sublimă... N-au însă nume, nu trăiesc decît în funcțiunea unei istorioare...

*

De altfel, întîmplarea d-lui Brătescu-Voinești nu e nouă. E atît de veche încît mă și sfiesc s-o amintesc : e întîmplarea scriitorului liric sau epic care se încearcă în teatru...

La noi e întîmplarea, de pildă, a d-lui Duiliu Zamfirescu. După minunata *Viața la țară* și după atîtea pagini senine din *Lydda*, nefericitele piese ce se numesc *Lumină nouă* sau *Voichița*, în care totul e falș și lipsit de viață !

Citiți *Poezia depărtării*. E o splendoare de proză fină și sobră. Pe scenă nu trăiește o clipă. De la cea dintîi replică, vezi că plutești în literatură. E o operă de stil și compoziție.

Teatrul cere înainte de toate viață în plină revărsare și mișcare. D. Brătescu-Voinești a plătit deci tributul de greșeală al tuturor scriitorilor subiectivi ce se încearcă în genul cel mai obiectiv, în care înaintea artei pășește creația vieții.

TEXTUL

Un text e întotdeauna același lucru : un text. Numai sentimentele noastre față de dînsul se schimbă, prefăcîndu-l într-un petec de hîrtie de o valoare relativă sau momentană sau într-o pagină de evanghelie sacră ; într-un tablou încadrat sau într-un passe-partout, în care se poate pune orice tablou.

Credința, după cum spunea Eminescu, zugrăvește icoanele dintr-o biserică. Credința zugrăvește și valoarea tuturor lucrurilor... Textul unui scriitor are deci valoarea potrivită credinței cu care privim spre acel scriitor...

*

Mai toate textele pieselor de teatru au început prin a fi niște adevărate nisipuri mișcătoare. N-au fost de la început textele inamovibile de astăzi. Au stat, dimpotrivă, mai întîi într-o lungă gestație și într-o și mai lungă devenire.

O pildă.

Piesele lui Shakespeare n-au văzut lumina sub forma lor definitivă, de acum. Au stat îndelung în sulul unui manuscris de care se slujeau actorii trupei lui Shakespeare. Lipsea un actor, i se suprima repede rolul din text. Nu i se potrivea fizicului sau talentului unui actor, rolul era lustruit așa fel ca să poată intra în mijloacele celui ce-l juca. Ne-am fi așteptat la un Hamlet slab, sobru și

neurastenic. Actorul care trebuia să-l joace era însă gras și astmatic. Iată-l pe Shakespeare prefăcînd textul lui Hamlet, pentru a-l face să intre în mijloacele lui Richard Burbadge. Și, prin această siluire, ni s-a aburit și viziunea pe care ne-o făcusem de nehotărîtul prinț al Danemarcei...

Ceea ce s-a întîmplat cu Shakespeare s-a întîmplat și cu piesele lui Molière, care, înainte de a ajunge sub forma lor definitivă, au suferit atîtea schimbări cerute de împrejurările în care se jucau...

*

Chiar și după ce s-au tipărit, textele „clasicilor" n-au trezit dintr-o dată un respect nemărginit. Multă vreme au fost privite numai ca niște cadre generale în care se puteau face prefaceri destul de însemnate. Să ne gîndim la felul cum a fost adaptat Shakespeare în teatrul francez ; la traducerile lui Voltaire sau ale lui Alexandre Dumas, în care traducătorul își lua toate libertățile față de text. Sub cuvîntul „barbariei" shakespeariene, erau înlăturate scene întregi sau se prefăcea chiar deznodămîntul. Avem astfel un Shakespeare „civilizat" și adaptat după gustul și sensibilitatea franceză. Chiar și felul cum se joacă azi teatrul lui Shakespeare pe cele mai mari scene pariziene lasă de dorit sub raportul ortodoxiei textului. Mai totdeauna avem un Shakespeare adaptat.

Cultul textului a crescut însă, în genere, cu mult față de trecut. Evlavia literii tipărite, evlavia personalității și a creațiunei originale e un fenomen al vremilor noastre de fetișism științific, ce s-a dezvoltat mai ales în Germania.

În această țară de nemărginit respect pentru cea din urmă slovă a unui text clasic, s-au pus străduințl enorme pentru a se juca chiar și feeriile lui Shakespeare în desăvîrșita lor integralitate. S-a ajuns chiar să se joace și partea a doua a lui *Faust,* cu tot capriciul fantastic al succesiunei scenelor. Mulțumită scenei turnante, piesele romantice, cu tot caleidoscopul lor obositor, se joacă astăzi fără nici o stîrbire.

În țările latine mai suntem încă în epoca de libertate față de textul scriitorului. Cine a văzut pe Novelli jucînd pe Othello sau pe Shylock și-a putut face o idee de lipsa de respect a interpretului față de poet. Dramele lui Shakespeare sunt, firește, armonizate pentru scenă. Dar în afară de această libertate, interpretul caută să monopolizeze tot ce e frumos în piesă. E o puternică replică a lui Iago sau a lui Cassio ? Novelli o trece la rolul lui Othello, pentru a-și mări efectul personal. E o tiradă frumoasă în gura lui Bassanio sau Antonio ? Novelli o trece la Shylock, fără să se gîndească o clipă la respectul cuvenit și textului și celorlalți interpreți ai piesei.

La noi e același lucru...

S-ar putea scrie un întreg opuscul asupra libertății cu care se joacă piesele străine. Mai întîi, libertatea direcției care face tăieturi și „aranjează" ; apoi, libertatea directorului de scenă, mai ales cînd e și interpret. El siluiește textul pentru a-și face „efecte". Întoarce toate scenele în așa chip încît importanta lui persoană să fie văzută de public din „față", și nu din „profil". Se mai adaugă, în sfîrșit, și libertatea actorului, uneori față de întreaga concepție a rolului, iar alteori numai față de înfloriturile de amănunt ce variază de la o reprezentație la alta.

Actorii noștri sunt, îndeosebi, meșteri în improvizații. Aproape în fiecare seară le ascultăm arabescurile lor pe textul autorilor. Cîteodată, chiar o interpretare „personală" transfigurează un întreg rol, depărtîndu-l de textul original : ceea ce se poate vedea, de pildă, la *Poliche*.

„SCRISOAREA PIERDUTĂ"

Scrisoarea pierdută e cea mai bună lucrare dramatică a lui Caragiale.

Scrisoarea pierdută e cea mai bună comedie a literaturii române. Un merit îndoit : pentru că e o lucrare dramatică bună și, mai ales, pentru că e o comedie bună.

Drame bune mai avem. Drama e o literatură mai ușoară. Pornind din sentimente omenești primare și generale, drama se poate mărgini într-o atmosferă de locuri comune. Ura, iubirea, invidia nu cunosc latitudinea, nici timpul. Pentru a ni le zugrăvi desăvîrșit, se cere, negreșit, un mare talent. Pentru a ne zugrăvi însă „aproape" reușit, se cere mult mai puțin talent. O oarecare școală, o oarecare îndemînare dramatică ajung pentru a tăia din această nesfîrșită stofă a sufletului omenesc siluete care să pară ființe vii și frămîntate de toate pasiunile lutului.

Situațiile dramatice sunt, de altfel, limitate la un număr restrîns. În aceste tipare, hotărîte de mai înainte, dramaturgul poate arunca liniștit materia în fuziune a piesei sale ; va scoate cu siguranță o operă viabilă ; dacă nu ne va zgudui, se va putea asculta.

Și în comedie avem așa-zisa „comedie de salon" ce se apropie de dramă. O comedie întemeiată pe situații prin forța lucrurilor limitate și, întrucîtva, convenționale. Avem și din aceste comedii moderne de salon destul de izbutite, a căror acțiune se petrece la București ori la Sinaia, deși ar putea să se petreacă tot atît de bine la

Paris sau la Trouville. E un teatru fără caracter etnic și topic : teatru distractiv, nuanțat și fin uneori, plutind însă în sentimente generale și convenționale, în situații tipice...

*

Scrisoarea pierdută e însă altceva.

Scrisoarea pierdută e mai presus de toate comediile noastre de salon și decît toate comediile lui Flers și Caillavet. E o comedie de observație legată de un timp și un loc.

A reda un caracter universal, ca, de pildă, avarul sau mizantropul, e negreșit un merit mai mare decît de a ne reda moravurile noastre electorale de acum treizeci-patruzeci de ani. Caragiale nu e Molière...

„Avarul" e însă numai unul. Alături de el există însă o literatură întreagă de avari aproximativi. O formulă încurajează mediocrițile ; o schemă psihologică poate ține locul oricărei observații și chiar al oricărui talent. Tot așa și cu celelalte sentimente primare, fixate și în studii psihologice și în capodopere universale.

Scrisoarea pierdută e izvorîtă însă de-a întregul dintr-o observație proprie și unică. Iată marea calitate ce o desparte de toată cealaltă literatură convențională, de toată această farmacie dramatică în care se combină în eprubete locurile comune ale sufletului omenesc.

Scrisoarea pierdută e un moment din viața socială a poporului românesc, prins din fugă și turnat în formele artei nepieritoare.

*

Știu ce se poate spune împotriva *Scrisorii pierdute* ca, de altfel, împotriva întregei literaturi a lui Caragiale. Sunt poate cel dintîi care am spus-o cu mai multă stăruință.

Lumea lui Caragiale e o lume de primitivi. Eroii lui n-au prea multe idei. N-au nici măcar două, căci s-ar ciocni. Ei se pot rezuma într-o singură formulă, cele mai adese bine aleasă, care se repetă cu o stăruință ce ți-o impune.

Formula lui Pristanda e :

„Curat așa, coane Fănică..."

Nu discută ; merge orbește cum i s-a poruncit. E un simbol al subordonatului, al umilitului. Execută.

Formula lui Trahanache e :

„Aveți puțintică răbdare..."

Omul, cu toată naivitatea lui, cu moderația vîrstei și a situației lui, cu liniștea și înțelepciunea lui sumară e în această formulă lapidară. Nu se iutește. E „parlamentar". În Trahanache se întrupează seninătatea omului încrezător, pe care nu i-o biruie nici evidența. El stăruie să aibă „puțintică răbdare".

Lui Farfuride îi e frică de trădare...

„Cetățeanul turmentat" e omul care nu știe cu cine votează.

Agamiță Dandanache e : „eu, familia mea de la patruzopt, tocmai acum să rămîn fără coledz"...

Pretutindeni, procedeul simplificării psihologice. Pretutindeni, formule. Aceste formule sunt însă puternice, lovite ca adevărate medalii. Prin simplitatea lor energică, prin repetarea lor, se întipăresc în mintea ascultătorilor.

Se mai întipăresc însă și prin adevărul lor : ele sunt ieșite din realitatea noastră națională.

*

Iată pentru ce însemnătatea *Scrisorii pierdute* e cu mult mai mare prin faptul că e o comedie. O comedie bună e un lucru rar la toate popoarele. În literatura rusă avem numai *Revizorul ;* iar în literatura franceză, de la Beaumarchais încoace, n-avem decît pe Courteline. E o fericire că noi am avut pe Caragiale...

TEATRUL REGINA MARIA :

„MARȘUL NUPȚIAL", DRAMĂ ÎN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE

În *Marșul nupțial* al lui Henry Bataille trebuia să fie vorba de o fecioară nebună, care, sătulă de a-și ține aprinsă candela virginității, o lasă să se stingă, plecînd în lume. „Chacun sa vie", iată cuvîntul din urmă al moralei lui Bataille. De altfel, ca în a întregului nostru teatru francez contimporan...

Și în *Marșul nupțial* avem deci o nouă ediție a acestei vechi povești. În *La vierge folle* — titlu generic ce s-ar putea da literaturii lui Bataille — o tînără ducesă fugea, mi se pare, cu un renumit avocat încărunțit. În *Les flambeaux,* fecioara nebună se îndrăgostea de un mare învățat. Dragostea ei lua, așadar, o nuanță de cerebralitate. În *Le phalène,* fecioara nebună era o tînără artistă, care, în siguranța unei morți apropiate, își ardea aripele la para aventurii banale.

În *Maman Colibri,* fecioara nebună avea patruzeci de ani și doi copii mari. Cel cu adevărat sedus era un tînăr de douăzeci de ani : un fel de răsturnare a tezei din *La vierge folle.*

Din această galerie de figurini feminine chinuite de marele mister al dragostei, cea mai enigmatică e însă, cu siguranță, Grâce de Plessans din *Marșul nupțial.*

Ce va fi găsit acest pur și mistic vlăstar al aristocrației provinciale în profesorul de piano Claude Morillot ? E o întrebare fără răspuns, ce plutește deasupra piesei și o strivește. Îndelungul celor patru acte ne lovim de ea

ca de o enigmă. Toate mișcările fecioarei nebune rămîn neînțelese. Și nu urmărim cu o adevărată simpatie decît ceea ce înțelegem.

Nici nu se putea un erou mai puțin seducător decît Claude Morillot. E de o mediocritate și vulgaritate înspăimîntătoare. Nici un fel de frumusețe sau de eleganță fizică ; nici un fel de ținută ; e de o timiditate ce-l înlemnește și-l aruncă deodată într-o inferioritate din care nu l-ar putea scoate nici cea mai încăpățînată bunăvoință. Prin atitudinea lui încovoiată, își ia repede locul ce i se cuvine în domesticitate. Pe acest om prăfuit și cu manșetele obosite, îl iubește, pînă la „nebunia cea mare", tînăra aristocrată, crescută în virtuțile familiale ale provinciei și exaltată în pietatea mînăstirilor... O vocație mistică o îndemnase la început spre monahism ; un vîrtej neînțeles o aruncă însă apoi spre acest Morillot, fără grație și fără talent... Da, fără talent. Căci ar fi putut fi o scăpare... Bataille ar fi putut face din pianistul lui un mare artist declasat, sau vreun tînăr necunoscut încă, dar de viitor. Dramaturgul a ținut însă să ne ia orice iluzie. În scena în care Claude prinde aripi și își face planuri măreție, Grâce își urmează cu nervozitate socotelile menajului său, arătînd că nu credea nici în talentul, nici în viitorul „seducătorului" ei. Hotărît : artistocratica Grâce de Plessans a ținut cu tot dinadinsul să fie nevasta unui biet comptabil cu una sută cincizeci de lei pe lună și cu lecții a cinci lei ora în familia librarului de jos sau a băcanului din colț...

E în acest postulat al piesei o situație arbitrară, care ne împiedecă de a o gusta. Biata Grâce de Plessans e și mai enigmatică decît Thyra de Marliew, decît Madame de Rysbergue, decît Jeannine din *L'enchantement,* decît tînăra ducesă din *La vierge folle* sau decît tînăra studentă din *Les flambeaux* ce-și face din „Maestrul" ei un idol. Era cea mai vrednică de o dragoste nobilă și curată. A căzut însă în aventura cea mai vulgară.

*

Lăsînd la o parte subiectul, drama lui Bataille e plină de poezia acestui poet al căminului și al frumuseții in-

terioare și de toate finețele acestui dramaturg al nevrozii femenine, vrednic urmaș al lui Racine și al lui Marivaux...

În întreaga literatură dramatică contemporană nu e un mai mare poet al amănuntelor ca Henry Bataille. Iată, de pildă, actul al doilea, mai mult descriptiv decît dramatic : cîtă poezie în această banală instalație de hotel a unui menaj sărac, de la fîlfîitul cordial al flăcării lampei de spirt, pînă la canarul din colivie, pînă la catirinca lăcrămoasă din înfundătura uliței și pînă la bucuria pe care o aduce intrarea pianului ce revarsă în odaie melodiile lui Moskovski... E în acest act o umilă poezie de interior sărac, cu toate bucuriile și luminile lui, în care se vede mîna sfioasă a poetului intimităților ce trăiește în Bataille... Aceeași poezie e și în silueta tinerei fete de la mansardă, ce-și irosește viața împărțind lapte prin toate căminurile sărace... Aceeași poezie plutește chiar și asupra enigmaticei și fluidei Grâce de Plessans... Dacă i-am scoate din conștiință nebunia, în adevăr neexplicabilă, a dragostei pentru Claude Morillot, Grâce ar fi ceea ce o arată numele : o ființă de grație și de puritate, de o rectitudine sufletească plină de poezie etică... Analiza ei e făcută numai în nuanțe... Cu acest prilej s-ar putea face un studiu instructiv asupra talentului de nuanțe al lui Bataille și cel de vigoare al lui Bernstein...

Bernstein ne-ar fi zugrăvit decepția eroinei în scene de disperare violentă și de autoanaliză sîngeroasă... La Bataille totul se petrece în nuanțe și în joc mut. Nici un cuvînt al bietei Grâce de Plessans nu-i trădează decepția în privința lui Claude Morillot, deși din atitudinea ei îi înțelegem ruina iluziilor. Din strîngerea nervoasă a unor flori înțelegem noua dragoste pentru Lechâtelier, ce o încolțește, și dintr-un foc de revolver, drama sufletească ce o împinge la sinucidere pentru a n-o arunca în viața galantă... Deosebirea vine de acolo că Bataille e mai mult poet și Bernstein mai mult dramaturg.

POLICHE

Am atins într-un alt articol chestiunea interpretării pieselor de teatru... Actorul român e un fantezist : brodează în jurul rolului. Uneori aproape colaborează.

Anecdotele sunt numeroase. S-ar putea face o antologie din toate aceste adaosuri voluntare sau involuntare și, mai ales, din toate farsele cu care actorii își înveselesc meseria. E drept că în dauna autorilor și, uneori, și a spectatorilor se împletesc „variațiile" și arabescurile interpreților...

Nu voi intra în domeniul anecdotelor : l-au ilustrat alții cu mai mult talent chiar în aceste coloane. Am amintit totuși de interpretația Rosinei de Rinck din *Poliche* de către d-na Marioara Voiculescu. Ni se cer oarecari lămuriri. Le voi da deci.

*

Ar trebui să mă opresc mai întîi la interpretația sufletească a Rosinei și la felul cum a înțeles-o d-na Voiculescu. Ar fi o critică fundamentală, cu neputință de făcut aici. Și pe urmă, o interpretare sufletească e atît de greu de dovedit cu textul ! E o chestie de nuanțe, și nuanțele se înțeleg, dar se dovedesc mai greu. Nu voi întreprinde, prin urmare, o încercare cu un rezultat nesigur.

Voi aminti totuși că din textul lui Bataille, Rosine de Rinck e o tînără văduvă căzută în viața galantă din urî-

tul unei vieți lipsite de ocupație. Acesta e, de altfel, și motivul pentru care primește în intimitatea ei pe zgomotosul Poliche. În el vedea putința de a umplea golul vieții ei fără țel...

Rosine de Rinck nu e o pasionată ; nu e o „amantă" din galeria amantelor fatale. D-na Voiculescu și-a apropiat-o însă talentului său pasionat. Ne-a dat deci un fel de Fedră furtunoasă care se zbuciumă pentru un Don Juan în corset.

Interpretarea d-nei Voiculescu e o interpretare personală. Nu e însă în spiritul compoziției lui Bataille.

*

Pînă aci e numai chestie de interpretare. Și asupra interpretării părerile pot fi împărțite... Asupra literii unui text nu mai poate fi însă nici o discuție.

Textul lui Bataille a primit variațiuni ciudate și uneori interesante, trecînd prin temperamentul d-nei Marioara Voiculescu. Scene întregi sunt jucate în tonul unei fantezii personale. Astfel, de pildă, marea scenă din actul al doilea dintre Rosine de Rinck și Pauline Laub e jucată nu numai în afară de spiritul textului, ci și de litera lui, cîștigînd ghirlănzi de cuvinte ce nu există în piesă.

Presupunînd că se află în fața unui public nepricepător, d-na Voiculescu indică jocul său dublu, care trebuie să fie numai înăuntru, printr-un joc dublu în afară. Pe lîngă gingășiile adresate fățarnic Paulinei Laub, Rosine mai joacă și un *aparte* pentru spectatori, spumegînd cuvîntul „canalie" de nenumărate ori. Își închipuie că altfel n-am înțelege mînia conținută a Rosinei. Tot în această scenă, deși în text Paulina îi vorbește mai întîi de Saint-Vast, în interpretarea d-nei Voiculescu, Rosine rostește ea cea dintîi numele amantului perfid.

Într-o altă mare scenă dintre Rosine și Boudier, avem aproape cu totul altceva decît ceea ce e în textul dramaturgului nostru. În locul unui dialog strîns, care ar fi putut face pe Rosine să înțeleagă adevărata natură psihologică a lui Poliche, Rosina d-nei Voiculescu vorbește tot timpul singură, furioasă și volubilă. Nici o vorbă a bietului Boudier nu se distinge... Peste toate explicațiile lui cade violenta apostrofă de : „Canalia ! Canalia !" a unei Rosine pasionate și nervoase, pe care n-o prevăzuse Bataille și nici Cécile Sorel, interpreta rolului la Comedia Franceză...

Pe calea amănuntelor s-ar putea merge și mai departe.

Astfel, cu actul al treilea, de la Fontainbleau, Bataille ne arată pe Rosine „cufundîndu-se într-un fotoliu din care nu se mișcă" — o Rosine calmă și picurînd de urîtul vieții în doi la țară.

Rosina doamnei Voiculescu stă culcată jos pe o blană de urs alb, făcînd mișcări grațioase sau plastice.

E un amănunt ce vorbește îndeajuns...

*

Ne arată îndeosebi libertatea pe care artiștii noștri cei mai buni și-o iau cu lucrările dramatice și puținul lor respect față de viziunea autorului.

TEATRUL NAȚIONAL :
CAZUL BROTONNEAU ȘI ALTELE...

La Teatrul Național criticul dramatic e un vînător nefericit. Se întoarce fără vînat. Iată o pădure fără zburătoare și fără sălbătăciuni. Pe vremea *Cocuților* sau a *Amiculuí Teddy*, indignarea, dacă nu se prefăcea în vers, lua forma unui articol energic. De la vodevilul sincer, Teatrul Național a trecut apoi la facsimiluri dibace : la *Uliul* lui François de Croisset și, mai ales, la pretențioasa *Rue du Sentier* a lui Decourcelle. Făcînd un pas mai departe, Teatrul Național ne-a dat *Zaza* și, acum în urmă, pe *Domnul Brotonneau* al lui de Flers și Caillavet — piese din care amestecul de observație fină și de artă cu un convenționalism plăcut face un gen cu totul caracteristic : teatrul parizian modern... *Domnul Brotonneau* nu ne oprește pentru valoarea lui. Într-însul vedem numai un caz reprezentativ.

*

Nu i se poate, firește, tăgădui realitatea. Domnul Brotonneau e un tip văzut și studiat. L-au văzut, desigur, și alții : l-au văzut însă și de Flers și Caillavet. La Courteline se numea Boubouroche și era un bun burghez, menit prin bunătatea lui de a fi o victimă ușoară. Fiind cinstit, crede în cinstea tuturor. Neavînd nici o energie pentru a reacționa, preferă să fie o victimă voluntară decît să fie pus la greaua încercare a hotărîrilor virile. Acest Samson

își cufundă deci bucuros capul lui fără plete în poalele Dalilei ; neînarmat, ia fusul și caierul vieții casnice.

Brotonneau, ca și Boubouroche, e un tip din umanitatea mijlocie, un tip foarte răspîndit. E omul timid și slab de caracter a cărui bunătate e însă o lașitate : lașitatea de a voi. Simțindu-se slab și învins dinainte, se apără cu singura lui armă : bunătatea... Domnul Brotonneau e un funcționar model și un soț exemplar. Slăbiciunea lui l-a menit însă tiraniei conjugale. Căsătoria e o luptă între două voințe, ce se măsoară multă vreme, pînă ce una e biruită. Domnul Brotonneau nu putea să nu fie biruit. Domnul Brotonneau nu putea să nu fie înșelat. Pe venerabila lui frunte era din naștere semnul necinstei lui viitoare.

Ca și Boubouroche, „domnul Brotonneau" ar fi închis ochii dinaintea nefericirei lui casnice : e așa de greu să începi o nouă viață sentimentală și să înlocuiești sînul cald cu care te-ai deprins ! Adesea fidelitatea nu e decît lenea schimbării și frica de necunoscut. Boubouroche își încovoaie deci grumazul în fața minciunilor Adelei. Preferă sclavia ei voluptuoasă. Așa ar fi făcut, desigur, și domnul Brotonneau, cu toate că era înșelat în fiecare zi la ora opt dimineața, dacă nu i s-ar fi întîmplat un eveniment neașteptat. O tînără funcționară din birou se îndrăgostește de sufletul lui bun și i-o spune. Domnul Brotonneau intră deci fără greutate într-o nouă aventură sentimentală... Cînd însă nevasta lui se întoarce, pocăită și nefericită, domnul Brotonneau o primește din bunătate de suflet. Iată-l aproape bigam pe acest om cinstit... Ce urmează e lesne de ghicit... Doamna Brotonneau își reia în curînd drepturile ei de tiranie ; tînăra funcționară e izgonită din casă ; iar domnul Brotonneau se reîntoarce la sclavia spre care îl hotărîse destinul.

*

În *Domnul Brotonneau* e, prin urmare, o finețe de observare ce ar face bucuria unei duzine de dramaturgi români... În fiecare sunt amănunte realiste, fie din viața de birou, fie în siluetele funcționarilor, ale patronilor sau a tinerei îndrăgostite, care dovedesc și un ochi ager și un

talent... Cu tot acest talent netăgăduit, *Domnul Brotonneau* nu e o operă de artă adevărată. Nu stăruie în observația realistă. Uneori lunecă în fantezie; cele mai adese, în convențional...

Pentru criticul viitorului va fi o mare nedumerire: atîta cheltuire de talent pentru un rezultat atît de îndoielnic! Se va mira în fața acestei lunecări în convențional a unor însușiri vădite; acestei lunecări în vodevil a unei piese ce ar fi putut fi o comedie adevărată.

Domnul Brotonneau e un caracter — dar prin cîte situații neverosimile e silit să treacă! Cît de fantezistă e silueta nevestei lui; cît de neverosimilă e scena în care nevasta vine la masa domnului Brotonneau și a tinerii lui prietene!

Criticul viitorului va constata deci cu o adîncă mirare jertfirea artei în fața Molochului societății cosmopolite din Paris, care caută în teatru o distracție ușoară și deci și convențională, care preferă fantezia și burlescul observației și comicului adînc și dureros.

De Flers și Caillavet, ca și mulți alți scriitori, expresia parizianismului modern, și-au scoborît astfel talentul din simțul oportunității la nivelul unui public frivol.

Putînd să ne dea opere serioase, au preferat un gen mărunt și plăcut, pe măsura unui gust trecător. Și-au frustrat ei înșiși talentul și au contribuit prin prestigiul și popularitatea lor la scoborîrea adevăratului simț artistic.

FECIOARA NEBUNĂ...

Cu cît se îngrămădesc mai mult cunoștințele, cu atît mintea omenească simte nevoia simplificării și a unității. Cu timpul, noțiunile se rînduiesc de la sine în categorii; categoriile se suprapun pentru a ne da scheme cuprinzătoare. Masa faptelor e străbătută astfel de o idee generală sau de o lege generatoare.

În mintea criticului se întîmplă mai ales acest proces intelectual de simplificare necesară. Studiind atîtea fenomene literare, cu înfățișări deosebite — e firesc să rîvnească la firul Ariadnei; e firesc să caute o orientare. La început o caută poate, mai pe urmă îi vine însă de la sine. Sub felurimea înfățișărilor, găsește fie o idee generoasă, fie viziunea specială a scriitorului ce-i străbate întreaga operă. E ceea ce am numit impresionism în critică, impresionism instinctiv sau voit.

*

Cu cît cunoști mai mult literatura unui scriitor, cu atît ideea centrală sau viziunea lui personală se desface mai limpede și tinde să se simplifice. Unitatea stă ascunsă sub varietate. E aproape un paradox: pentru a ajunge la cîteva idei simple, trebuie să facem un ocol cît mai mare...

Acest proces de simplificare intelectuală își are, negreșit, primejdiile lui. Spiritele dogmatice voiesc uneori să-i aplice o rigoare înșelătoare. Nici Taine n-a scăpat,

de altfel, de greşelile dogmatismului, voind să reducă un prea mare număr de fapte la o unitate neschimbată.

Întrebuinţat însă cu măsură şi uneori cu oarecare aproximaţie, impresionismul ne poate da rezultate fericite. Printr-o singură viziune schematică, dar cu un contur energic, ne poate da nota esenţială a unui scriitor sau a unei opere.

*

Îndărătul unui scriitor e de cele mai multe ori o concepţie de viaţă, pe care o numim filozofie. Alteori e numai o schemă puternică, o viziune care revine sub varietatea formelor.

Şi, pentru a nu ne depărta de teatru, voi da cîteva exemple din teatrul modern.

Iată teatrul lui Bernstein. Cred că s-ar putea dovedi că în multe din piesele lui e o situaţie neschimbată şi un conflict schematic : un bărbat viguros, aproape atletic, e prada unei femeiuşte nervoase, viperine sau numai aristocratice. Acest conflict e tema dramei *Samson*. Străbate însă sub o formă episodică şi în *La griffe* sau chiar în *Le vpleur...*

Dovada se poate însă face mult mai bine cu opera lui Henry Bataille.

Am putea numi întreg teatrul lui Bataille teatrul „Fecioarei". Mai în toate piesele acestui dramaturg apare în planul întîi al scenei sau numai în fund o Fecioară, care îşi reclamă dreptul la viaţă şi la fericire. Cele mai adese, e o fecioară cuminte, pe care nimic nu părea s-o împingă spre vîltoarea pasiunei şi spre lianele înşelătoare ale amorului liber. Şi deodată, această fecioară cuminte devine Fecioara nebună din Biblie, care lasă să i se stingă candela cinstei, îşi părăseşte căminul şi părinţii, pentru a alerga în lume cu vreun profesor de piano sau cu un prozaic om de afaceri. Vrea să-şi trăiască viaţa aşa cum o înţelege. Şi de obicei o înţelege rău...

Acest conflict e în toată strălucirea lui în *La vierge folle* — titlu simbolic : o tînără ducesă se îndrăgosteşte de un avocat. Nimic n-o mai ţine la datorie : nici dragostea de părinţi, nici vreun scrupul moral, nici educaţia.

Într-o bună zi, fuge la Londra cu avocatul inimei sale. E morala nouă : dreptul la fericire.

În *Marşul nupţial*, acest drept la fericire duce pe mistica şi aristocratica Grâce de Plessans în cea mai banală şi vulgară aventură. Abia ieşită din sînul unei educaţii religioase, se şi duce la Paris cu profesorul de piano Claude Morillot. Iat-o instalată la hotel, într-o vecinătate jignitoare, preparînd omleta inelegantului Morillot. Lunecînd într-o astfel de aventură, sărmana Grâce nu putea să sfîrşească decît aşa cum a sfîrşit : prin sinucidere.

În *Le phalène*, fecioara nebună e exotica Thyra de Marliew, care, văzînd că nu mai are mult de trăit, îşi închipuie că trebuie să fie fericită în puţinul timp ce-i mai rămăsese. Dintr-o dată, în chip neprevăzut, se aruncă deci într-o viaţă fără poezie, în viaţa galantă. Nu iubeşte pe vreun profesor de piano, ci se dă primului venit, fără dragoste, ci numai din perversitate de fecioară nebună.

În *Les flambeaux*, fecioara nebună se aruncă în capul unui mare învăţat. Dreptul ei la fericire e urmat deci de ruina fericirei unei familii de oameni devotaţi ştiinţei şi foarte uniţi.

Vedem, prin urmare, care e filozofia morală a lui Bataille şi schema tipică prin care o realizează dramaturgul prin mijloace scenice.

TEATRUL NAȚIONAL :

„PATIMA ROȘIE“, COMEDIE TRAGICĂ ÎN TREI ACTE DE M. SORBUL

[I]

Bînd acest pahar, pe care aș fi fost mai bucuros să-l trec altuia, îmi vine în minte un fragment dintr-o scrisoare a lui Tiberiu către Senat : *„Quid scribam vobis, aut quo modo scribam, aut quid omnino non scribam hoc tempore ?“* În adevăr : ce să vă scriu, în ce chip să vă scriu, sau ce să nu vă scriu ?

O bună parte a criticei române vede în lucrarea d-lui Sorbul o operă de valoare ; stăruitorul d. M. Dragomirescu, cercetînd toate „originalitățile“ *Patimei roșii,* a găsit în ea contopirea tehnicei lui Bernstein, a profunzimii și misticismului lui Ibsen și a puterii de observație a lui Caragiale ; simpaticul parizian, d. Uhrinovschy, care urmărește cu o nemuritoare dușmănie literară pe Edmond Rostand, a fost cucerit de lucrarea d-lui Sorbul ; cei doi „frați învrăjbiți“, d-nii T. Arghezi și N. D. Cocea, între două parade de spadă, și-au întins prietenește mîna într-un sentiment comun : admirația pentru comedia tragică a d-lui M. Sorbul... De mult doream să știu ce i-ar putea mulțumi pe acești oameni veșnic nemulțumiți. Mi s-a împlinit dorința : după *Andrei Braniște,* iată și *Patima roșie*...

Și atunci : *quid scribam aut quid non scribam ?* Ce să mai scriu ? Am cu totul altă părere...

N-ar fi totuși o mare nenorocire... Sunt însă oameni ce fac din artă o luptă și din critică o datorie de a urca sau de a coborî.

Într-un scriitor ce se ridică, văd ruina altui scriitor dușmănit. Sunt departe de aceste sentimente. Și dacă în activitatea mea critică n-am făcut dovada cumpătării, măsurii și nepărtinirei, o privesc ca pe o activitate zadarnică închinată unei himere. Nu sunt un pamfletar dușman al succesului... altora și admirator al lucrurilor îndoielnice ce rămîn în faza „încercărilor“ neizbutite. Nu mi-am închipuit menirea de a ridica „scriitorii mei“ sau de a-mi face vreun merit din „înălțarea“ unui scriitor. Sunt fatalist. În fiecare operă de artă e principiul activ al evoluției ei. Străduințele celor dimprejur sunt zadarnice. Uneori, dăunătoare.

Dar dacă o slăbiciune poate fi iertată, o dușmănie calculată e o tragică scădere morală. A lovi într-un scriitor, din planul ascuns de a sluji pe un alt scriitor, în ascensiunea căruia ți-ai închipui că ai vreun merit, e o atît de mare infirmitate sufletească, încît numai bănuiala ei m-ar face să mă depărtez pentru totdeauna de la orice activitate publică.

În urma acestei introduceri, în care aș vrea să pun toată greutatea unui om ce ține mai mult la cinste decît la orice diplomație și strategie critică, voi spune cu toată hotărîrea că *Patima roșie* a d-lui M. Sorbul e o lucrare neizbutită.

Departe de a dovedi „puterea de observație“ a lui Caragiale, *Patima roșie* e lipsită de orice fel de observație. Departe de a fi smulsă din viața românească, *Patima roșie* e o lucrare convențională și arbitrară, ieșită poate din citirea cîtorva romane rusești... Nu e nimic românesc și deci nimic „observat“ în atmosfera acestei comedii tragice. D. Sorbul ne vorbește de lumea universitară cu competența unui client al azilurilor de noapte ce ne-ar vorbi de lumea duceselor din Faubourgul Saint-Germain. Nu există studente române care să trăiască pe față în concubinaj patru ani cu un tînăr bogat și să refuze legitimarea acestui concubinaj printr-o căsătorie... Nu există printre

intelectuali și mai ales printre femei o lume atît de brutală, de rău-crescută și de trivială ca lumea *Patimei roșii*. Nu există la noi beţivi „filozofi". Acest „filozof", cu un succes scenic atît de ieftin, a ieșit pe de-a-ntregul din *Azilul de noapte* al lui M. Gorki, și, oricît de interesant ar părea, tinde a deveni un „poncif" al literaturii realiste.

Nici o observație în studiarea atmosferii piesei : nici o observație în studiarea caracterelor. Nu există nici un caracter în *Patima roșie*, ci numai oameni convenționali și fără explicarea resorturilor lor sufletești.

Tofana nu există. Nu știm de ce nu mai iubește pe Castriș, părăsindu-l tocmai cînd voiește s-o ia în căsătorie. Felul cum iubește *deodată* pe Rudy intră în domeniul patologiei ; felul brutal și nerușinat în care își arată această iubire chiar în fața lui Castriș intră în domeniul imposibilităților jignitoare. Chiar dacă am admite că o femeie îți poate cădea în cap în două minute, e numai o nefericire personală, ce nu poate interesa pe alții. În locul unei femei, putea să-i cadă o piatră : întîmplarea lui Rudy rămînea în rîndul lucrurilor oarbe, în fața cărora ridicăm umerii. În artă, astfel de fatalități nu ne interesează. Ne trebuie o cauzalitate psihologică : nu faptele brutale ne cîștigă, ci devenirile motivate. Nu numai atît : iubirea Tofanei merge apoi pînă la patima roșie, adică pînă la omor. În piesa d-lui Sorbul nu e însă nici o urmă din procesul psihologic al iubirii tragice a Tofanei. Pentru ce iubește pînă la crimă ? Pentru ce Rudy n-o mai iubește ? Aici e nodul piesei : ne-ar fi trebuit un act anume pentru a ne explica gradația sentimentală a Tofanei și a lui Rudy. Numai atunci am fi putut urmări cu interes soarta acestor eroi. Altfel ne sunt indiferenți.

Nu vedem fatalitatea dragostei lor, care îi duce la crimă, așa cum o vedem, de pildă, în *Manon Lescaut*, în *Sapho* sau în *Calvarul* lui Octave Mirbeau. În aceste opere avem, în adevăr, senzația *Patimei roșii*, a unei iubiri făcută din noroi, din sînge și din fatalitate. La d. Sorbul, o isterică ale cărei fapte nu ne-au interesat o clipă, pentru că au fost lipsite de mobiluri sufletești, trage un foc de revolver. Cortină și : *Patima roșie*. Dificultatea

piesei a fost ocolită. Dar și interesul i s-a dus. Tofana și ceilalți eroi ai acestei comedii tragice sunt naivele desenuri făcute de copii în dosul școalei. În josul unui coif și al unor mustăți zbîrlite, e scris cu trufie : „Împăratul Wilhelm"...

Nici celelalte caractere nu sunt zugrăvite în chip mai fericit. Cel mai slab e, negreșit, Rudy.

Un pierde-vară simpatic. Don Juan irezistibil, ale cărui nenumărate succese sunt însemnate prin panglice legate de gîtul unei mandoline. Panglica e semnul exterior al caracterului lui, după cum focul de revolver era semnul exterior al *Patimei roșii* a Tofanei. Căci nimic altceva nu ne tălmăcește psihologia lui Rudy și nici rostul succeselor lui. Tofana îi cade în brațe înainte de a fi rostit un cuvînt. Psihologia nu e tăria d-lui Sorbul.

Rudy e însă lipsit și de unitate sufletească. Dintr-o tînără secătură cu numeroase succese, devine deodată sincer îndrăgostit de o săracă și inutilă studentă, Crina, pe care o cere în căsătorie. Avem un alt Rudy, nou : un Rudy cu gusturi serioase. El cade în genunchi și vorbește de căsătorie.

Se va zice totuși : iubește. A fost atins, în sfîrșit, de grația divină. Și-a găsit drumul Damascului... Atunci voi întreba : de ce iubește ? Ce vede în Crina : o frumusețe, un caracter, o situație, o avere ? Nimic. Crina d-lui Sorbul n-are nici un conținut sufletesc. Și de data aceasta d. Sorbul a ocolit greutatea. Iubirea dintre Rudy și Crina nu ne interesează, pentru că nu are nici un mobil, nici o motivare sufletească. Rudy părăsește pe Tofana și se duce după Crina, din întîmplare, după cum ar apuca pe o stradă la dreapta sau la stînga.

Cum nu există sufletește nici Tofana, nici Crina, nici Rudy, cu atît mai puțin există Castriș, un tînăr bogat care, voind să ia în căsătorie pe Tofana după patru ani de concubinaj, e refuzat (sfinte Doamne !), e înșelat și, cînd i se deschid ochii, voiește s-o mărite cu Rudy, „spre a o face fericită" ! Cînd Rudy se ferește, Castriș e gata să-l omoare, nu din gelozie, ci din generozitate. Imbecili-

tatea aceasta generoasă trebuie să fie vreo reminiscență literară a d-lui Sorbul...

*

Departe de a avea „tecnica lui Bernstein", *Patima roșie* e lipsită de îndemînare scenică. E rău și primitiv construită.

Acțiunea se petrece în casa lui Castriș ; un fel de moară cu ușile deschise, prin care toți vin și se duc după bunul lor plac, fără altă motivare...

Rudy intră în ea sub pretextul căutării unei camere cu chirie. Din această clipă fatală, va circula pe toate ușele lui Castriș, fără să mai dea chiar un pretext oarecare. Abia intrat, urmează detestabila scenă a durerii de cap a Tofanei și a „piramidonului", scenă atît de neverosimilă și atît de puțin teatrală... Peste ea, vine și mai detestabila scenă a „mandolinei". Un om își caută cameră cu chirie, ținînd un geamantan într-o mînă și o mandolină în cealaltă. Înainte de a-și găsi camera, cîntă romanțe sentimentale unei zvăpăiate. Tot actul al treilea e fals situat. Nu se putea petrece în casa Crinei. Crina, logodnica lui Rudy, nu putea face jocul Tofanei, dîndu-i întîlnire lui Rudy în casa ei. Nu putea oferi propriul ei pat lui Rudy și Tofanei... Aici, ca și în toată piesa, nu e numai o imposibilitate, dar și o grozavă promiscuitate sufletească... Ce să mai spun de „filozoful" Sbilț (jucat admirabil de d. Brezeanu), care intră pretutindeni, fără să bată la ușă, pentru a-și sămăna filozofia lui de alcoolic !

În actul al treilea aduce revolverul fatal. Nu era nevoie. Tofana îl putea lua singură...

Cred că e de ajuns... Comedia tragică a d-lui Sorbul e lipsită de vreo valoare de creație și de făgăduință, dacă n-aș ști că din orice stridie poate ieși o boabă de mărgăritar.

II

Patima roșie a d-lui M. Sorbul tinde a deveni un caz literar...

Mai întîi, prietenii : firește...

Apoi, „descoperitorii" : vai !...

În sfîrșit, toți nemulțumiții succesului altora, ce se aruncă dintr-o dată asupra lucrurilor neisprăvite din „bolgia" dantescă a devenirilor și asupra violetelor fără umbră și fără miros. Puterea urei e mai mare decît puterea iubirei : ea înarmează brațul răzbunător...

Nu voi uita nici părerile sincere...

La un loc, au tot făcut un fel de literatură în jurul comediei tragice a d-lui M. Sorbul — literatură bogată, deși nu prea felurită.

*

Pentru luminarea propriei mele conștiințe critice, am cetit *Patima roșie*. Scena înșeală adese. Simțeam nevoia de a-mi controla impresiile. În urma acestei citiri, voi adăuga deci cîteva notițe.

...În privința limbei, d. Sorbul nu are întotdeauna o noțiune precisă. El scrie, de pildă, „*cel mai detracat vițiu*" (p. 116), deși un vițiu nu poate fi detracat, ci numai omul poate fi detracat de un vițiu. Aceeași nesiguranță și de gramatică. D. Sorbul scrie : „ai primit o situație *mai inferioară*", ceea ce nu se poate...

Lăsînd însă la o parte aceste șovăiri firești unui autodidact, limba d-lui Sorbul e destul de vioaie și, prin cursivitatea ei, chiar teatrală. Dialogul e de o conciziune voită, fără literatură, deși uneori cu efecte căutate. Rolul lui Sbilț e înnădit din astfel de efecte, cunoscute sub numele de „mots d'auteur", una din marele slăbiciuni ale teatrului francez, dar totodată și una din cele mai sigure pricini de succes... Cîteodată Sbilț își caută efectele și in grădina vecinului. Replica lui : „Asta o spui tu, fiindcă judeci cu șira spinării" e luată din gura lui Cozma, burlacul ursuz din *Andrei Branișteal* d-lui Marin Simionescu-Rîmniceanu. De altfel, după cum voi arăta, lucrarea d-lui Sorbul a fost influențată și de *Andrei Branișteal*...

În genere, *Patima roșie* cîștigă la citit. Actul al doilea e chiar destul de încordat. Slova scrisă te mîngîie prin rotunzimea ei, prin conturul și armonia ei. Scena aruncă însă o lumină atît de puternică asupra oamenilor și vor-

belor, încît ai dintr-o dată intuiția realității sau nerealității. Ea poate înăbuși frumusețile literare, dar scoate în evidență însușirile de creațiune. Tot ce e viață tresare în jocul actorilor...

La lumina scenei, am văzut nemijlocit că nici unul din eroii *Patimii roșii* nu trăiește cu adevărat ; că în actul întîi avem mai multe scene false (scena piramidonului, scena mandolinii), că întreg actul al treilea e artificial și rău situat...

La citire, unele imposibilități dispar ; n-ai viziunea imediată a lucrului. Abia bagi de seamă că o femeie nu-și leagă în două minute fruntea, ca, sub pretextul unei boli subite, să-și trimeată bărbatul de acasă, pentru a rămîne singură cu un tînăr aproape necunoscut. Nici chiar copilăreasca scenă a mandolinii nu jignește atît : nu ai sub ochi pe individ cu tot ridicolul și neverosimilitatea situației lui.

La citire, abia avem o tresărire de neplăcere în fața Tofanei, care se răstește la Rudy : „Ai auzit de *Noaptea furtunoasă* a lui Caragiale ? Oricum, întîmplarea d-tale îmi amintește pe Rică Venturiano ! Și dînsul era un mare cuceritor. Grozav vă asemănați. Numai o singură deosebire : Venturiano a dat peste coana Veta, iar d-ta peste Tofana !"

Biata Tofana, în prada geloziei, în apropierea morței și cu un revolver lîngă ea, mai face literatură : și ce literatură ! Pe scenă o astfel de situație e ridicolă ; la cetire, trezește cel mult un zîmbet.

Ocolind realitatea scenei și mulțumindu-ne cu mlădirea limbei dialogate, *Patima roșie* arată o îndemînare care ar putea fi folositoare unui adevărat talent de observație.

*

Din nefericire, scăderea cea mai mare a piesei d-lui Sorbul e tocmai lipsa de observație.

Nu e nimic românesc, și deci ieșit din observație directă, în *Patima roșie* : nici în atmosferă, nici în fizionomia morală a eroilor... Și în teatru, talentul se dovedește numai prin puterea de observație. Restul e sau literatură sau tecnică...

Aș începe prin exemple de rea-creștere și de imoralitate.

Două minute după ce-l cunoaștem pe Rudy, Tofana îi spune, fiind de față și Castriș :

— Bărbatul meu nu prea e delicat de felul său...

Cînd Rudy e prezentat lui Sbilț, acesta nu-i dă mîna :

— Nu dau mîna cu un om pînă cînd nu mă încredințez c-o merită...

...În ce lume se vor fi petrecînd astfel de scene de vulgaritate : oare într-o lume de intelectuali ?

Reaua-creștere e încă puțin lucru. *Patima roșie* se abate într-un cerc de crîncenă imoralitate. Ceea ce era la modă acum vreo treizeci de ani pe scena Teatrului Liber al lui Antoine înflorește acum și la noi, cu ajutorul cîtorva scriitori ruși...

Patima roșie e din familia lui *Andrei Braniște* prin căutarea unei brutalități și chiar imoralități voite. În *Andrei Braniște*, aveam impresia de a fi într-o peșteră de antropoizi, din momentul în care furtuna se dezlănțuie între femei. Anca își necinstește căsnicia ei de douăzeci și șase de ani în fața fetelor ; Zoe, fată măritată, se întoarce și ea asupra propriei ei nefericiri domestice și împotriva mamei sale. Pînă și Marghita se iețește mereu cu : „Ce, vrei să mă nenorocești și pe mine ? Că dacă te-ai despărți acum, se va afla peste tot... Și de gustul tău să rămîn eu fată bătrînă ?"

Tot în această piesă de brutalitate căutată, Andrei se destăinuiește bunului său prieten Cozma că vrea să se sinucidă. Bunul prieten nu caută să-l împiedice cu nici o vorbă. Găsește numai nimerit să-i spună plecînd : „Spune-mi cel puțin că faci pasul acesta... din îndemnul tău propriu... că eu sunt nevinovat".

Nefericită ființă !

Nefericit autor !

Patima roșie a d-lui Sorbul e plină de astfel de cruzimi și de sperietori pentru oameni blajini... Bețivul Sbilț aduce un revolver Tofanei ; îndeamnă cu perversitate să ucidă și să se sinucidă... insistînd cu o sinistră imoralitate. Nevinovata Crina își oferă patul pentru în-

tîlnirea Tofanei cu propriul său logodnic : ea se va culca la Căminul studentelor !

Ce lume !... E o lume făcută anume pentru a ne îngrozi : uneori convenţională ; cele mai adese, ecoul unor lecturi ruseşti. Nu cu puţin a contribuit *Azilul de noapte* în compoziţia *Patimii roşii*...

Sbilţ, eroul cel mai interesant, dar şi cel mai convenţional dintre eroii d-lui Sorbul, e pe de-a-ntregul Actorul din *Azilul de noapte :* alcoolicul ce se crede genial şi vorbeşte în aforisme...

*

Aceste notiţe aveam de adăugat la articolul meu de săptămîna trecută. Am crezut că ceva ordine în exaltarea criticei române n-ar strica.

ANTOINE

O notiţă fugară din *Le journal* anunţă că Antoine va începe să joace la Mayol.

Creatorul Teatrului Liber, omul care a adus o contribuţie atît de mare şi de personală în evoluţia teatrului modern, joacă alături de eroul cîntecului plat, al romanţei sentimentale sau bulevardiere...

Cruntă întorsătură a destinului ! Neaşteptată urmare a războiului mondial : alături de „bucla" fatală lăsată pe frunte, alături de chipul grăsuliu şi feminin, alături de celebritatea lui Mayol, în care intră atîta mireasmă de viţiu şi de scandal, alături de această floare ofilită de bulevarde, masca energică şi virilă, corpul atletic de vechi luptător al lui Antoine !...

*

Dacă în mijlocul vaierului războiului mondial, Antoine ar avea timp să se gîndească şi la dînsul, şi-ar simţi sufletul cuprins de o mare amărăciune. Antoine e un învingător învins.

Să pleci dintr-un obscur birou al unei companii de gaz, să fii încălzit de un ideal de artă şi să lupţi din răsputeri pentru a-ţi impune concepţia ta şi să ajungă, în sfîrşit, a fi o mare personalitate teatrală, să cucereşti Parisul, să ai pe mîna ta aproape zece ani un teatru ca Odeonul — şi după ce ai deschis porţile mari ale celebrităţei, după ce ai lăsat o urmă de lumină îndărătul tău,

să naufragiezi pe scena îngustă a lui Mayol, în mijlocul cîntăreților cu sex nedefinit și cu talent îndoielnic!

Nu poate fi tristețe mai mare pentru un artist. Nu poate fi, mai ales, durere mai mare pentru un luptător ca Antoine. Din nimic să te ridici pînă la situația lui — pentru a cădea din nou! Să te ridici din pulberea anonimă a Parisului, fără nume, fără bani, fără școală și fără un talent de actor prea mare, pentru a cîștiga și nume, și bani, și un talent de „regizor" nediscutat, printr-o muncă încăpățînată de rob al idealului, și, după ce le vei fi cîștigat, să luneci de pe scena Odeonului pe scena artei banale și lacrimoase a lui Mayol!

Să fi creat Teatrul Liber, adică un teatru care, pe lîngă multe excese de cruzime voluntară, a însemnat biruința realismului scenic, a jocului sobru și natural, a unei reacțiuni atît de necesare împotriva romantismului, să fii descoperitorul lui François de Curel, al lui Henry Becque și al lui Brieux, să fi jucat *Le repas du lion, Les hannetons, La Parisienne* sau pe *Boubouroche* al lui Courteline pentru a ajunge alături de cîntărețul lui:

Viens, pou-poule, viens...

și al riturnelei sentimentale și neroade, ce face ocolul mahalalei pariziane!...

*

Arta e ingrată...

E un lucru vechi ca lumea: nu există recunoștință în artă și mai ales în teatru.

Poți revoluționa o artă întreagă, poți fi un mare talent, secerător de aplauze și de bani, poți ajunge să-ți cîștigi o celebritate mondială — din clipa din care te părăsește succesul, ești o tristă rămășiță omenească călcată în picioare. Nimeni nu se mai uită la tine. Ești o umbră nefolositoare...

Antoine fusese la început un mare cuceritor. De pe scena obscură a Teatrului Liber ajunse pe scena Odeonului, recunoscut de toți ca un inovator. Urmară apoi zece ani de încordare și de muncă: decoruri noi, feerice, reconstituiri migăloase ale epocei, goană după situare exactă și amănunțită, sobrietate în joc, armonia ansamblului și peste tot pumnul sever al lui Antoine și ochiul lui sigur...

Muncă zadarnică. Nimic nu putu scăpa Odeonul pierdut în Odeonia lui îndepărtată. Am luat și eu parte mulți ani de-a rîndul la zvîrcolirile agoniei lui. Cîrmaciul, care condusese atît de bine barca Teatrului Liber, nu putu domina liniștea moartă a apelor stătătoare prin care galeria Odeonului nu izbuti să înainteze. Era scris ca Antoine să guste amărăciunea din urmă: falimentul.

Și iată că după doi ani de tăcere, ne vine veste tristă: creatorul la Paris al pieselor lui Ibsen, Hauptmann, Tolstoi și Strindberg a căzut pe scena bulevardieră a lui Mayol, pe care se cîntă:

Viens, pou-poule, viens...

PATIMA NOASTRĂ

Mult zgomot... mult zgomot... mult zgomot...

În jurul piesei d-lui M. Sorbul s-a făcut, în adevăr, mult zgomot... Ca încercare, ar fi putut fi încă interesantă. Ca o consacrare, nu. Și, totuși, din *Patima roșie* s-a făcut nu numai o consacrare a unui scriitor multă vreme ocolit, ci și o operă de mare valoare, în care Ibsen, Caragiale și Bernstein își vărsau cele mai prețioase calități ale lor, pentru a ne da un dramaturg național. Chiar în această coloană, am citit un titlu înfiorător : *Marele teatru*. Tînărul autor al acelui articol vorbea de critică ca de niște minți înguste. Ce bine e să fii senin în viață și să începi prin disprețuirea aproapelui !

În mai multe critice și într-o conferență publică ni s-a vorbit chiar de o eră nouă în evoluția noastră dramatică. Teatrul de pînă acum era un teatru de pregătire pentru noul-venit...

*

Nu voiesc să intru în cercetarea amănunțită a acestui prisos de laudă, oricît ar fi de străveziu. Într-un ziar ni se spunea că prin *Patima roșie* nu triumfă „o piesă", ci un „sistem de critică"...

Să plîngem la căpătîiul ei...

Un alt bărbat de convingeri solide, d. T. Arghezi, privește literatura ca pe o chestie de politică internațională. În două articole consecutive se schimbă, ca și cum ar fi

vorba despre Austria sau despre Germania. Într-un scriitor nu vede decît jignirea altuia. Părerile d-lui Arghezi nu pot însă emoționa. E un fapt sigur că d. Arghezi n-a văzut încă comedia tragică a d-lui M. Sorbul.

D. Arghezi îndeplinește deci toate condițiile prielnice pentru a împărtăși cu seninătate amîndouă părerile. Ar fi și greu, în astfel de împrejurări, să nu aibă o convingere robustă și granitică.

D. Arghezi e ca și eroul satirei lui Juvenal. Prinzînd un calcan uriaș, pescarul îl duse lui Domițian. La Curte se adună sfatul imperiului ca să admire mărimea peștelui. Nu mai isprăveau cu elogiile. Catullus, unul din curtezanii tiranului, găsi însă cuvintele cele mai călduroase.

> Nemo magis rhombum stupuit : nam plurima dixit
> In laevum conversus : at illi dextra jacebat
> Bellua...

El se uita, lăudîndu-l, la stînga. Calcanul era însă la dreapta. Catullus îl putea deci lăuda cu cea mai robustă convingere : era orb.

*

În mijlocul acestei atmosfere de laudă universală, universitară sau pamfletară, am spus, în altă parte, ceea ce cred despre *Patima roșie*, privind-o în față și nu pe de lături.

Nu e nici o patimă la mijloc. Într-o patimă se mistuie cu mult mai multe lucruri decît își închipuie d. Sorbul. Comedia tragică a scriitorului e o cadră. Mai lipsește piesa. În loc de *Patima roșie* s-ar putea numi „Dificultatea ocolită", după cum alte piese se pot intitula „Dificultatea învinsă". Avem un foc de revolver : nu avem însă o iubire pătimașe. Nu ni se arată evoluția acestei iubiri, fluxul și refluxul ei, noroiul, mînia, fatalitatea și bestialitatea unei patimi ce te duce la omor. Nimic din realitatea adevăratei tragedii a unei astfel de iubiri nu tresare în încercarea dramatică a d-lui Sorbul, în care găsim numai enunțarea și rezultatul unei probleme, fără nici o altă demonstrație. Teatrul este însă o demonstrație, nu al unui adevăr general, ci al unui adevăr particular, limitat la piesă. În afară de aceasta, comedia tragică a

d-lui Sorbul nu pornește dintr-o observație directă. Nimic nu e văzut din această lume paradoxal de brutală și de imorală, ce se strecoară în sumarele acte ale d-lui Sorbul.

Știu că brutalitatea este gustată de unele suflete blazate. Excesul de bună-cuviință și de bună-creștere a dus la o reacțiune. De la brutalitatea virilă a ideiei, unii au lunecat la brutalitatea căutată a cuvîntului, fără a ocoli și scatologia.

D. Arghezi și-a croit chiar un fel de talent în imperiul forței stercorare. Trebuia deci să se simtă atras spre această comedie tragică, brutală și imorală.

Unii vor să ne cîștige prin sugestia teroarei ; alții printr-un prisos de dezgust. D. Sorbul e unul dintre aceștia. Un pesimism anticipat îl face să creadă lumea mai rea decît e. În loc s-o observe, se mulțumește deci cu niște brute sinistre, care nu reușesc să ne sperie. Ne-am deprins cu astfel de copii teribili.

TEATRUL NAȚIONAL :
„PAPA LEBONARD", PIESĂ ÎN PATRU ACTE DE JEAN AICARD

A scrie despre *Papa Lebonard* este cam tîrziu pentru vremile noastre. Din piesă avem o amintire : Novelli și Silvain. Jean Aicard, cu literatura lui mediocră, e aproape uitat. Din întreaga fabulă n-a rămas decît un rol văzut prin jocul unor mari actori. D. Petre Sturdza l-a jucat în tradiția lui, cu toate nuanțele de bunătate și de revoltă.

*

Papa Lebonard nu ne poate deci opri decît prin unele reflecții lăturalnice...

Ieșit din viață, teatrul obișnuit nu are veșnicia vieții. El poartă întipărirea vremei. Teatrul e mai mult o haină care îmbracă viața. Piesele de acum patruzeci-cincizeci de ani au ceva din vetustețea ridicolă a crinolinei. În cei mai mari dramaturgi vezi partea largă a modei față de realitatea vieții... După cîteva decenii, totul pare bătrînicios, zbîrcit și antic... Interesul nostru merge spre alte forme de viață, spre alte forme de teatru.

Ne preocupă alte probleme...

În *Papa Lebonard*, greutatea piesei cade firește asupra caracterului lui Lebonard. Îndărătul lui găsim însă problema copiilor naturali : o problemă care nu ne mai interesează. Și ce vîlvă trezise odinioară ! Ce lovituri de teatru dăduse Alexandru Dumas-fiul zugrăvind soarta nemiloasă a acestor dezmoșteniți ! Era vremea pieselor cu

teză socială. Se biciuiau nedreptățile societății ; se revărsa o largă generozitate și solidaritate omenească peste copiii naturali...

Societatea s-a schimbat. E cu putință ca și teatrul să fi avut partea lui de înrîurire în această schimbare. Situația copilului natural e alta. Nici un fel de dispreț nu se leagă de nașterea lui...

Iată pentru ce lacrimile lui Alexandru Dumas-fiul ne par azi înghețate ; merg către o cauză ieșită din actualitate. Dar chiar dacă ar exista aceeași prejudecată, e probabil că interesul nostru s-ar îndrepta spre alte chestiuni, din pricina mobilității noastre sufletești. Cîte indignări nu s-au răcit numai prin puterea biruitoare a timpului !...

Pentru același cuvînt *Papa Lebonard* e acoperit sub praful altor vremi. Cînd doctorul André se zbuciumă sub greutatea nașterii lui nefericite, stăm nepăsători ca în fața unei dureri străine de noi ; cînd tînărul bastard al doamnei Lebonard, necunoscîndu-și situația, fulgeră împotriva bastarzilor, nu ne ostenim nici chiar să ne indignăm...

Alte timpuri, alte obiceiuri... Piesa lui Aicard nu mai trezește nici un răsunet în noi, prin latura socială pe care o pune pe scenă, destul de slab și în urma puternicului său model, Alexandru Dumas-fiul...

De altfel, nici n-am putea cere prea multă originalitate lui Jean Aicard. În romane, a călcat pe larga urmă a lui Alphonse Daudet în *Maurin des Maures ;* în teatru, ne-a împrospătat una din temele lui Dumas. Nici chiar povestea nevestei lui Lebonard, plină de toate vanitățile aristocratice ; nici chiar povestea tînărului Robert, logodit cu fata unui marchiz, nu ne cîștigă o clipă. Iarăși lucruri vechi : ceva din *Le gendre de Monsieur Poirier* trece din nou asupra lui *Papa Lebonard.* Certuri casnice, o familie împărțită în două : un tată și o fată credincioși situației lor burgheze, o mamă și un tînăr cu fumuri aristocratice, un marchiz convențional și o tînără marchiză fără personalitate — ce vechi ne par toate aceste fantome ale teatrului lui Emile Augier ! Ce fîșîit de crinolină și de mătăsuri demodate !...

*

Atmosfera piesei lui Aicard este, prin urmare, și îmbătrînită, și lipsită de originalitate... O clipă nu ne ademenește în circuitul intrigei în care se zbate. Nu credem în doctorul André, onest și iubitor, care îndrăznește să-și ridice ochii pînă la fata unui ceasornicar îmbogățit ! E făcut dintr-o bucată și declamă un rol învățat. Tot dintr-o bucată e tînăra secătură, vlăstar bastard al doamnei Lebonard și al unui conte. Nu credem nici în ceasornicăreasa cu pretențiile ei aristocratice și cu amanți cu blazon...

Credem însă în Lebonard...

Papa Lebonard e, în adevăr, un tip omenesc, care există și care e studiat, nu pentru întîiași dată, dar totuși cu o frăgezime de amănunte și de nuanțe ce ni-l însuflețesc sub ochi...

Povestea micului-burghez îmbogățit, ce-și păstrează ocupațiile și obiceiurile lui profesionale, chiar cînd ar putea trăi din larg, nu e, desigur, nouă, dar e eternă. Povestea bărbatului timid, care se lasă zdrobit de o nevastă tiranică, e iarăși o poveste veche, dar eternă. Că dintr-o timiditate îndelungată și dintr-o robie răbdată o viață întreagă poate ieși, în sfîrșit, o voință virilă și chiar o îndrăzneală nebănuită e iarăși un fenomen psihologic destul de cunoscut. Îndrăzneala timidului e în ordinea lucrurilor...

Atît e adevărat și trăiește încă din piesa lui Jean Aicard. Încolo : marchizi și conți, bastarzi și teorii sociale sunt sau lipsiți de interes, sau palide reminiscențe literare fără viață... Numai prin adevărul lui Lebonard mai putem deci asculta această piesă, învechită altfel.

*

FANTOMA

N-am uitat încă pe „raisonneur-ul“ pieselor lui Alexandru Dumas-fiul.

În mijlocul acțiunei se plimbă un erou care, cele mai adeseori, nu are nici o legătură mai strînsă cu ea, un erou atoateștiutor, atoatevăzător... Încurcă și descursă ; intră și iese ; are întotdeauna cuvîntul din urmă al unei scene sau al întregei piese. Fără să fie activ în desfășurarea acțiunei, o comentează filozofînd. E conștiință vie a piesei și uneori firul pe care se înșiră amănuntele ei risipite. Alte dăți, cînd se numește, de pildă, Des Rions, acest erou al teatrului lui Alexandru Dumas-fiul e un adevărat creator al piesei, supraveghind șuruburile și jocul tainic al rotițelor cu o preciziune de inginer ce supraveghează ceasornicăria complicată a unui mare atelier. Acest Des Rions e și un fel de „boite à surprises“. Cînd mașinăria piesei e lipsită de combustibil, el scoate din cutia lui elemente noi ce o pun în mișcare și o însuflețesc. Privind în ochii cuiva, îi ghicește gîndul și înmulțind lungimea unei corăbii cu înălțimea catargului e în stare să-ți spună vîrsta căpitanului.

A fost o epocă în care nici n-am fi putut înțelege o piesă de teatru fără acest erou artificial, adevărată coloană vertebrală a unei clădiri scenice.

*

Cugetînd mai bine, raisonneur-ul lui Alexandru Dumas-fiul nu e invenția acestui dramaturg. El are o viață mult mai lungă și mai îndărătnică. Sub forme felurite, el trăiește de cîteva mii de ani, schimbîndu-și numele și modernizîndu-se.

În teatrul antic, acest erou atoateștiutor și atoatevăzător se numea : „corul“.

Nu era un singur om, ci o ființă colectivă. Nu participa la desfășurarea acțiunei, dar o privea în tăcere, așteptîndu-și rîndul. La timp, lua apoi cuvîntul, cu glas inspirat, în strofe și antistrofe, comentînd mersul faptelor, filozofînd asupra oamenilor și asupra vieții, explicînd mobilul acțiunelor și fiind oarecum conștiința morală a piesei. Corul e o oglindă în care se reflectează inteligent toate faptele eroilor. În esența lui, el nu e departe de raisonneur-ul lui Alexandru Dumas-fiul. Firește, nu se răcește cu o „boite à surprise“ subsuoară, cum făcea neuitatul Des Rions din *L'ami des femmes*, învîrtind manivela mașinăriei dramei.

E însă o minte clarvăzătoare, ce desprinde pentru public filozofia morală a piesei. Uneori desprindea chiar și firul roș al intrigei. Era și nevoie. În vasta încăpere a unui teatru deschis și în fața unui public felurit și zgomotos, multe din vorbele actorilor se pierdeau, multe din amănunte se ștergeau. Corul recapitula oarecum acțiunea și-i lumina înțelesul adînc, ce ar fi putut scăpa altfel...

*

Teatrul modern nu cunoaște corul, nemaiavînd nevoie de acest interpret liric și filozofic.

S-ar crede că nu mai cunoaște nici raisonneur-ul lui Alexandru Dumas-fiul. În adevăr, piesele moderne nu mai sunt străbătute de acest filozof, care în mod ostentativ face și desface, comentează și trage moralitatea acțiunei. Un Des Rions ni s-ar părea o ființă anacronică și artificială. Teatrul nostru are nevoie de mai multă realitate.

Des Rions e mort. Raisonneur-ul trăiește însă sub alte forme potrivite spiritului timpului. Sunt morți cu o moarte aparentă.

Murind sub o formă, apar sub alta. Murind sub forma corului antic, raisonneur-ul a apărut sub forma eroului

lui Dumas ; murind și sub această formă tăioasă și prea evidentă, el apare astăzi sub forma unui fel de filozof alcoolic sau a unui neisprăvit al vieții ce vorbește lapidar ca o carte de aforisme... Privindu-l mai bine, găsim în el pe vechea noastră cunoștință, care comenta cu atîta isteție piesele lui Alexandru Dumas. E tot vechiul nostru raisonneur, un erou factice și o mașină dramatică...

Pentru a nu ne depărta de actualitatea dramatică, voi aminti cel mai recent raisonneur naturalist : Sbilț, filozoful alcoolic din *Patima roșie* a d-lui M. Sorbul.

Acest Sbilț e un fel de Des Rions, naturalizat și alcoolic ; iese și vine, comentează, filozofează și glosează toate faptele celorlalți...

Privit de aproape, Sbilț, ca și atîția Sbilți moderni, nu are nici o realitate, e încă vechea fantomă a raisonneur-ului tipic ce nu *vrea să moară,* incopiindu-se în viața artificială a luminii rampei.

TEATRUL BULANDRA-VOICULESCU : „VIJELIA", PIESĂ ÎN TREI ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Teatrul românesc a trăit anul acesta din Bernstein și din Bataille. Seria lui *Samson* nu s-a isprăvit încă la Teatrul Național, și Compania Bulandra-Voiculescu ne dă *Vijelia,* una din cele mai caracteristice piese ale lui Bernstein. Unui cronicar dramatic care a scris atîtea articole despre teatrul lui Bernstein și care a văzut de atîtea ori această scurtă și fulgerătoare dramă, reprezentația ei, din nefericire, nu-i mai trezește impresii noi.

*

În *La rafale,* ca și în *Le voleur* sau în *Samson* — cele mai tipice opere ale dramaturgiei bernsteiniane — avem aceeași tehnică rapidă, prestigioasă, alergînd spre țintă peste obstacole, aceeași factură masivă, încordată și plină de efecte teatrale și aceeași sărăcie de fond sufletesc și lipsă a unei perspective mai largi și mai filozofice. În *Samson* mai era un simbol ce se desprindea din lupta forței și a feliniității feminine, după cum mai era și gestul uriaș al unui om ce se despoaie pe sine pentru a tîrî în ruina lui și pe un rival urît... În *Hoțul* și în *Vijelia* nu se găsește însă nici acest simbol și nici vreo perspectivă... Avem numai un fapt divers, scurt, tragic, lipsit de poezie și de literatură. Trei acte ajung pentru a ni-l desfășura în scene precipitate și în formidabile lovituri. Punîndu-și ca țel emoția, un astfel de teatru își ajunge cu prisosință țelul : zguduie. Pe urmă nu mai rămîne nimic. Poate o

lăuntrică umilință de a fi fost cucerit de o emoție fără noblețe.

Vijelia e faptul divers al unui jucător de cărți, care, în fața unor pierderi prea mari ce-l împing spre o faptă necinstită, își curmă viața cu un admirabil sînge rece, cu tot devotamentul și tragica frămîntare a unei femei iubite. Atît. E puțin. Dar dacă idealul teatrului e de a ne face să străbatem în criza din urmă a unui jucător de cărți, să pătrundem în zbuciumul lui mascat de toată nepăsarea luptătorului de rasă, atunci acest ideal e atins în patetica *Vijelie*...

*

În mai tot teatrul lui Bernstein avem duelul tragic dintre un bărbat și o femeie. De obicei, bărbatul reprezintă forța ; femeia, viclenia și fluiditatea cuceritoare. Din acest duel, forța iese învinsă. Mai ales în *Samson* și în *La griffe* e pusă această situație dramatică, cu tot relieful tecnicei lui Bernstein. În alte piese apare numai episodic, în planul al doilea al construcției scenice.

În *Vijelia* situația e alta. Cele două elemente, din a căror împreunare izvorăște umanitatea viitoare și din al căror conflict iese una din tragediile cele mai crîncene ale lumei, ne sunt înfățișate în armonie. Bărbatul, Robert de Chaceroy, e un tip de rasă, unul din acei eroi bernsteinieni energici, dominatori, stăpînindu-și sentimentele, deși sunt lipsiți de orice axă morală solidă. Morala lor e înlocuită cu atitudinea convențională a cluburilor și a cercurilor sportive. Acestui Robert de Chaceroy i se pare foarte firesc să-și pună jocul de cărți ca unică țintă a vieții și să-și însușească o mare sumă de bani ce nu-i aparținea. Cînd își dă seama de consecințele unei astfel de fapte, are eleganța clubmanului de rasă de a dispărea de la banchetul vieții fără zgomot și cu o oarecare noblețe. Sunt oameni ce-și răscumpără printr-o moarte bărbătească o viață îndoielnică. Robert de Chaceroy e unul din acești eroi *in articulo mortis*.

Femeia nu e eroina tipică a lui Bernstein : femeia viperină din *La griffe*, femeia felină din *Samson*, femeia patologică din *Le secret*. Hélène de Brechebel este aproape o femelă, iubitoare și devotată pînă la jertfa din urmă.

Cadrilul vieții s-a schimbat. De data aceasta forța e învingătoare ; viclenia își trage îndărăt ghearele și se înghesuește umilită în preajma mînei ce o ține încătușată. Trebuia notată și această variantă a viziunei bernsteiniane.

*

Un fapt divers, negreșit, prezentat în cleștele unei scheme puternice.

Acest fapt divers pentru a fi zguduitor presupune mai întîi o tecnică sigură. Și, în adevăr, tecnica *Vijeliei* e admirabilă. Sunt scene scrise de o mînă de maestru : marea scenă, de pildă, din actul al doilea dintre Hélène de Brechebel și tatăl său, baronul Lebourg, e de o gradație savantă. Șiretul bătrîn știe să descopere secretul Elenei cu un meșteșug de polițist încercat. Totul merge atît de gradat ; misterul e sfîșiat cu atîta dibăcie ; sentimentele bătrînului bancher sunt atît de fin analizate și progresiv îndrumate pentru diabolica lui hotărîre, încît vedem că Bernstein își merită renumele de mare tecnician.

Dar faptul divers al piesei lui Bernstein, dacă presupune o tecnică strînsă, nu exclude nici observația...

Eroii *Vijeliei* sunt văzuți și cu un număr de amănunte care trădează observația personală. E drept că într-o literatură atît de bogată și într-o societate atît de studiată e greu să deosebești observația unuia de observația celorlalți. Sunt tipuri atît de cercetate, încît au ajuns la o schemă aproape convențională, ce te scutește de observație. Baronul multimilionar evreu e unul dintre aceștia. Lebourg al lui Bernstein nu se deosebește prea mult de Isidore Lechat al lui Mirbeau : îi lipsește doar beția fantasmagorică a banului. Încolo, parvenitismul, maniile aristocratice și mai ales raporturile conjugale și tirania casnică pe care o exercită sunt la fel. Tînărul milionar-socialist Amedée Lebourg e și el o cunoștință mai veche... Mediul de asemeni intră în lungul șirag al reminiscențelor... Sunt totuși și *accente personale și amănunte tipice, prin acumularea cărora avem siluete energice : chiar Baronul Lebourg, dar, mai ales, Robert de Chaceroy.*

CUM DEVII PAMFLETAR...

Într-o revistă a cărei dezinteresare materială e cunoscută, citesc următoarele versuri dintr-o poezie mai mare, intitulată *Satan* :

Eu ridicai lopata în semn de datorie
Și mă sculai în luntre, de jos, ca să-l salut.
Scoțînd pentru cinstire albastra-mi pălărie
Ca-n fața unui rege ce trebui' cunoscut.
El își întoarse capul puțin strîmbînd în loc
Planetele ca mingea și luna cum e chifla —
Și încruntînd sprînceana pe ochiul lui de foc
Răspunse Europii, orgolios, cu tifla...

Și acum te întreb, cititorule : cînd un scriitor are nefericirea de a scrie astfel de versuri, cînd „ridică lopata în semn de datorie" și scoate „pentru cinstire albastra-i pălărie" ca și cum ar fi în fața unui rege „ce trebui' cunoscut" — deși nu știu de ce, salutînd pe cineva înseamnă că „trebui' cunoscut" ; și cînd acestui scriitor Satan îi răspunde : „strîmbînd planetele ca mingea și luna cum e chifla", pentru a încrunta apoi sprînceana „răspunzînd Europii, orgolios, cu tifla" ; cînd un poet dovedește o atîta lipsă de inspirație și o atît de puțină stăpînire a materialului sensibil al poeziei, te întreb, cititorule, ce-i rămîne de făcut ?

Să se pogoare de pe Pegas, pentru a intra în rîndul anonim al oamenilor cumsecade, [al] celor ce nu fac versuri ? Ar fi drumul cel mai neted și mai drept. Prea este însă drept. Viața merge în frînturi. Cînd ți-a mușcat din suflet iluzia gloriei poetice, cu greu te desparți de ea. Puțini sunt deci acei ce se dau la o parte fără cîrtire.

Cei mai mulți cîrtesc...

Stau pe marginea drumului și cîrtesc. A nu avea talent e numai o neplăcere. A răbda talentul altuia este o cumplită nefericire. Simțindu-și totuși în suflet o forță obscură și neizbutind să-i găsească în poezie o altă expresie decît vulgara imagine a unei luni „cum e chifla" și a unui Satan „ce dă cu tifla Europii", poetul care cîntase odinioară și „genele de catifea ale Ilincei" nu putea decît să ia calea pamfletului.

Poetul nefericit al lui Satan se numește T. Arghezi...

Povestea carierei lui e însă o poveste foarte răspîndită în țara noastră.

*

Nu m-am născut cu un dispreț transcendent pentru nimeni. Nu îmi închipui capul cuiva mai îngust decît al meu pentru că nu înțelegem la fel arta. Disprețuiesc însă părerile d-lui Arghezi. Îmi iau această libertate cu un contemporan, pentru că și le disprețuiește singur. I le disprețuiesc deci din politeță și bună-cuviință. Făcînd un trafic atît de fățiș cu convingerile sale, înseamnă că nu le recunoaște decît valoarea momentului.

De asemeni, nu voi polemiza cu d. Arghezi.

Nu de frică. [...] Apoi, de cîtva timp, d. Arghezi a devenit și sentimental, cîntînd „cupletul mamei". Sunt deci la adăpost prin ai mei. Personal, n-am ce pierde.

Mă opresc, prin urmare, la d. Arghezi numai ca la un caz. În locul lui aș putea pune pe celălalt „nobil frate", N. D. Cocea, sau pe atîția alți imitatori ce-și revarsă necazul în fraze mirositoare, fără a fi izbutit să-și facă un nume. Timpul, de altfel, nu e pierdut. Va suna și ceasul maestrului Vinea.

*

În d. Arghezi se zbate tragedia pamfletarului român. Iluziile tinereții, visurile de artă și de glorie și pe urmă, deodată, „genele Ilincei" și „luna ca chifla" și „Satan cu tifla", dar, mai ales, desăvîrșita, mormîntala nepăsare a contemporanilor față de această nefericită literatură ! Și alături, literatura altora curgea senină și sănătoasă, cu succese, cu aplauze, cu chemări la rampă, cu toată beția gloriei morale și materiale !

Poate fi ceva mai dureros ?

Și de atunci, tăcere Muzei ! Aplece-și Ilinca genele pentru totdeauna ! Poetul mai are o săgeată : pamfletul. Nu va cruța pe nimeni.

Dintr-un poet fără talent, d. Arghezi va deveni astfel un pamfletar „de talent". Din lumea murdăriei infame va scoate imagini noi și violente. Va pocni din bice. Și, dacă lovitura lui nu-și va ajunge ținta, se va auzi cel puțin larma cu care o însoțește. Își va face un stil obscur și personal. Neavînd nici un fel de reticență și delicatețe, va numi totul pe nume. Va trăi din injurie, din „polemici", din teama multora și din disprețul tuturor. Puțini vor bănui însă că cu acest cerber fără milă se petrece totuși tragedia cea mai vrednică de milă.

TEATRUL NAȚIONAL :
„STRĂINA",
PIESĂ ÎN CINCI ACTE DE ALEXANDRU DUMAS-FIUL

Nefericit spectacol ! Nefericiți spectatori...

Teatrul Național își continuă seria pieselor rău alese. D-ra Tina Barbu e, în adevăr, o artistă patetică. În actul al doilea și al patrulea ne-a dat o nobilă emoție. În clipa în care revede pe Gérard, toată nemărginirea dragostei trece prin frumoșii săi ochi, luminîndu-i. În scenele de revoltă, d-ra Tina Barbu e zguduitoare cu glasul ei învăluit...

Pentru un artist ajunge. Atît i se cere.

D-ra Tina Barbu n-are însă dreptul de a-și alege piesele. Încă o dată a dovedit că nu se gîndește decît la sine : e caritatea lui La Fontaine. Nu e însă și caritatea creștinească. Suntem doar în săptămîna patemilor.

Artiștii să rămînă deci în atribuția lor. Direcția să și-o păzească pe a sa cu energie.

*

Ascultînd piesa lui Alexandru Dumas-fiul, te simți cucerit de melancolie.

Un mare dramaturg, care ținea locul de frunte în teatru, un mare mînuitor de idei morale, un mare tecnician, aproape un inovator prin *La dame aux camélias*, un spirit scînteietor... După patruzeci de ani, *L'étrangère* ne pare totuși ca o fantomă palidă, rău construită, fără viață sau cu o viață artificială, declamatoare, melodra-

matică, clătinîndu-se între convențional și ridicol. E drept că ridicolul iese mai mult din neadaptarea artiștilor noștri la roluri ce nu li se potriveau.

Și atunci rămîi gînditor asupra gloriei literare, asupra vicisitudinilor prin care trec operele în judecata contemporanilor și apoi a posterității, asupra caducității lucrurilor omenești. Totul e trecător. Gloriile cele mai solide sunt revăzute la cîteva decenii. Scriitorii au aurore sau amurguri tîrzii și nebănuite...

Alexandru Dumas trecea ca un mare meșter dramatic, ca unul din îndrumătorii dramei realiste. Tecnica a evoluat însă. Pentru noi, *L'étrangère* e o piesă rău construită.

După titlu și după unele scene, dramaturgul părea că voiește să ne dea silueta uneia din acele ființe internaționale care înfloreau pe timpul imperiului al doilea. Sub Napoleon al III-lea, apariția cosmopolitismului parizian era un fenomen nou. Astăzi e un fapt cîștigat, clasat și studiat în atîtea piese moderne (chiar anul acesta am avut *Uliul* și *Amicul Teddy*), ce izvorăsc întrucîtva din *Străina* lui Dumas.

Subiectul acesta, anunțat în actul întîi și al doilea, e părăsit în actul al treilea, tocmai cînd suntem introduși în intimitatea d-nei Clarkson, pentru a luneca într-o melodramă banală. Nepoată a unui sclav negru, Mrs Clarkson își pune ca țintă a vieții sale vagaboande răzbunarea împotriva albilor tirani ai negrilor. Spovedania aceasta nu e numai inactuală, dar și fantastică și melodramatică. Uitînd însă de jurămîntul fatal, Mrs Clarkson se aruncă într-o dragoste banală cu un tînăr inginer.

Subiectul este deci ocolit. Nu mai avem invaziunea cuceritoare a cosmopolismului și a finanței, pe care aveau s-o studieze alți scriitori cu mai multă stăruință și succes.

Un alt subiect al acestei piese rău făcute este problema căsătoriei fetelor burgheze multimilionare cu tineri nobili și scăpătați: e monografia căsniciei Catherinei Mauriceau cu ducele de Septmonts. Văzut din față și tratat cu vigoarea și importanța pe care o merită, acest subiect ne-ar fi dat pe *Le gendre de Monsieur Poirier* al lui Emile Augier. La Alexandru Dumas, subiectul e însă văzut numai din profil și acoperit de povestea „Străinei"...

De altfel, în prefața piesei lui, dramaturgul pretinde că a scris o piesă în favoarea divorțului. Ar fi un al treilea subiect, pe care însă, de fapt, nu-l prea distingem în această operă compusă din fragmente ce nu se adaptează într-o unitate centrală...

*

Dar dacă ar fi numai compoziția !

Piesa lui Dumas e învechită prin atîtea alte amănunte... Ce artificial ne-a părut învățatul Rémonin, care îndeplinește clasica sarcină de raisonneur, primblîndu-și filozofia lui zîmbitoare în tot decursul piesei ! Acest savant ar fi rămas mai bine în laboratorul lui. Cît de banală ne-a părut silueta inginerului Gérard, pentru care se dispută o ducesă, născută Mauriceau, și o miliardară americană ! E drept că inginerul erou de melodramă a fost compromis definitiv de Georges Ohnet, așa că nu-l putem suferi nici în lucrările anterioare nemuritorului *Maître de forges*...

Cît de învechite ne-au părut monoloagele eroilor, tecnica scenelor în care, în mijlocul unui salon cu zece persoane, eroii vorbesc în grupuri de cîte două persoane, fără ca ceilalți să audă, în care totul e întepenit și factice ! Cît de falșă ne-a părut Mrs Clarkson, cu ura ei împotriva „albilor", cu povestea nașterii ei vrednică de un roman-foileton și cu dragostea pentru Gérard ! Cît de calp ne-a părut iankeul Clarkson — sinistrul strămoș al atîtor generații de iankei literari, plini de carnete de cecuri și de manii bizare !

...Trebuiesc deschise ferestrele. E un mort pe scena Teatrului Național...

Și dacă mor „nemuritorii", ce va fi de literatura celorlalți muritori peste o jumătate de veac ?

CAZUL TINA BARBU

D-ra Tina Barbu e o artistă de talent.

În glasul său lipsit de sonoritate e o putere de suferință înăbușită multă vreme și apoi de patetică revoltă, în fața căreia ne închinăm. Sunt mulți artiști ce plac prin jocul lor inteligent sau prin finețe ; d-ra Tina Barbu emoționează. Emoția e țelul din urmă al artei dramatice. D-ra Tina Barbu știe comunica dintr-o dată mulțimei zbuciumul sufletului său. Simțirea ei trece în sală, după cum simțirea atîtor actori se izbește de linia de foc a rampei. E un mare merit, pe care trebuie să i-l recunoaștem cu bucurie. Știu totuși că orice recunoaștere aduce cu ea și neplăceri. În mersul lui biruitor, talentul ridică o pulbere de pretenții. Un artist cu cît e mai recunoscut, cu atît e mai dezorbitat în tot ce iese din competența liniștită a talentului său. Trece alături în domenii străine cu o superbă siguranță. Totul i se supune.

Prin această dezorbitare atît de firească și printr-o confuzie de competență atît de deasă în lumea teatrală, d-ra Tina Barbu e nu numai un talent, ci, din nefericire, și un „caz".

*

Mai întîi, confuzia de competență și de atribuții.

E o veche infirmitate a Teatrului Național, ce sporește mereu. În teatru, ca și în orice alcătuire omenească, bunul mers atîrnă de la diviziunea muncii și de

la stricta îndeplinire a unui rol limitat. Unul comandă și altul execută. Fiecare își împlinește funcțiunea lui, fără care n-ar putea să meargă o mașină așa de complicată cum e un teatru, unde se ciocnesc atîtea ambiții și atîtea rivalități.

În sarcina direcției cade, de pildă, întocmirea repertorului. Directorul și comitetul aleg piesele, în serviciul cărora pun apoi forțele necesare ale societății dramatice. Nicăieri ca în teatru principiul de autoritate nu trebuie mai riguros păstrat. Fără o autoritate fermă și competentă, individualismul feroce al artiștilor ar zădărnici orice cooperație armonică.

Este nevoie deci ca directorul să stea în cabinetul său și artistul pe scenă ; directorul să întocmească repertorul și artistul să joace. De ori de cîte ori e o confuzie de atribuții, teatrul nu poate decît suferi.

De fapt, și sufere.

Direcția Teatrului Național abdică adese de la datoria de a guverna, alegîndu-și repertorul și impunîndu-l artiștilor. Pe temeiul unui talent recunoscut și al unui prestigiu dramatic, ce ar trebui strict limitat la calitățile profesionale, unii artiști își atribuie rosturi pe care nu le au. În loc de a fi guvernați, voiesc să guverneze. În loc de a juca ceea ce li se dă să joace, vor să impună ei anumite piese. Criteriul alegerii acestor piese este însă sau un egoism feroce, sau o necompetență izbitoare.

*

Aș putea să citez mai multe cazuri chiar din cursul acestei stagiuni. Mă voi mărgini totuși numai la cazul d-rei Tina Barbu, pentru că e și mai caracteristic și pentru că talentul acestei artiste e în afară de orice discuție.

D-ra Tina Barbu n-a jucat decît în două piese în această stagiune. Găsesc, de altfel, că e de ajuns pentru un artist ce se cruță. Piesele n-au fost puse însă în repertor din inițiativa direcției. Ele au fost cerute și impuse de d-ra Tina Barbu.

Alegerea artistei a fost cît se poate de nefericită : *La rue du Sentier* a lui Pierre Decourcelle și, acum în urmă, *L'étrangère* a lui Alexandru Dumas-fiul.

*

Printr-o astfel de alegere, d-ra Tina Barbu a dovedit că-şi cunoaşte minunat nota talentului său. Şi rolul tinerii soţii înăbuşite într-un mediu burghez şi pedant, ca şi rolul Caterinei de Septmonts din *L'étrangère*, acelaşi patetic, aceeaşi revoltă, pe care le tălmăceşte atît de bine d-ra Tina Barbu prin glasul ei lipsit de sonoritate, ce izvorăşte parcă din adîncuri.

Dar atît : s-a gîndit la sine. O clipă nu s-a gîndit la valoarea pieselor, la situaţia în care pune pe ceilalţi artişti, la marele rost al unui Teatru Naţional. Şi tocmai de aceea repertorul trebuie întocmit de direcţie, singura care, trecînd peste interesele individuale ale artiştilor, poate privi interesele generale şi perpetue ale unei mari instituţii culturale.

La rue du Sentier este o piesă fără valoare literară. *L'étrangère* este o piesă veche şi învechită. Ea a fost şi trădată de jocul artiştilor noştri, care nu pot reda o atmosferă atît de specială, amestec de parizianism şi de exotism.

Rezultatul : două succese personale ale d-rei Tina Barbu şi două mari scăderi morale pentru Teatrul Naţional.

Succesele personale ale d-rei Tina Barbu nu pot privi însă decît pe d-ra Tina Barbu. Scăderile morale ale Teatrului Naţional ne privesc pe noi toţi.

Să nu mi se amintească şi de succesul material. În împrejurările de azi, nimic mai lesne de a îmbina succesele materiale cu cele morale. Trebuie însă ca direcţia să se decidă a fi o autoritate.

TEATRUL NAŢIONAL :
„PĂPUŞILE",
COMEDIE ÎN PATRU ACTE DE PIERRE WOLFF

Pentru a păstra toată simpatia ce se cuvine comediei lui Pierre Wolff nu trebuie s-o vezi jucată la Teatrul Naţional. Iar dacă ai avut nefericirea s-o vezi, trebuie s-o uiţi mai întîi. *Păpuşile* sunt una din acele piese al căror farmec stă mai ales în nuanţa şi în fineţea expresiei scriitorului şi apoi a actorilor... Tradusă în româneşte, îşi pierde o parte din frumuseţe : jucată de actorii noştri, abia se mai poate recunoaşte.

Şi ce frumos venise aceste *Păpuşi* pe scena Teatrului Naţional acum vreo cinci-şase ani !... Ferney apărea sub masca de fină „bonhomie" a lui Féraudy ; Fernande de Montclars, sub desăvîrşita stăpînire a unei tinere artiste. I-am uitat numele de teatru ; altfel, se numea d-ra Ackermann. Desigur, o absolventă de Conservator luată în turneul maestrului ; una din multele artiste franceze, pline de talent, ce se sting prin trupele de provincie sau prin turnee, înainte de a fi văzut lumina celebrităţii pariziene. O necunoscută, menită să rămînă necunoscută. Şi, totuşi, ce fineţe de joc, ce demnitate şi nobleţă de adevărată marchiză, ce distincţie, pe care numai femeile sunt în stare să şi-o însuşească fără pregătirea obscură a mai multor generaţii !... Născute în noroiul oraşelor mari, ele dau dintr-o dată tonul eleganţei şi al bunei-cuviinţi, ca şi cum copilăria lor ar fi fost adăpostită într-un leagăn aurit. Au mlădieri de voce şi gesturi de

o delicatețe și de o pudiciție ce par a porni din instincte ancestrale, deși nu sunt decît opera unei imitații dibace.

Am văzut apoi *Păpușile* lui Wolff la Nisa, la Paris și chiar la Iași.

La Iași se juca, firește, foarte slab. Totuși mi-a rămas și acum în amintire jocul d-nei Aglaia Pruteanu în rolul Fernandei de Montclars ; mă urmăresc încă unele inflexiuni ale glasului și unele atitudini de adevărată revoltă reținută.

La București, ah, la București !

Ce deziluzie am avut acum vreo doi ani, cînd pe scena pe care se zbătuse durerea Fernandei de Montclars în jocul emoționant al necunoscutei Ackermann văzui totala lipsă de talent a unei societare a teatrului nostru !... Unde era mîndria femeiei părăsite ? unde era sobrietatea revoltei ei ? unde era strigătul, biruitorul strigăt din urmă, din care se vedea imensitatea bucuriei de a-și fi cucerit dragostea bărbatului ?

De la artistă, îndoiala se ridică, firește, asupra piesei. Bietele *Păpuși* păreau, în adevăr, niște păpușe schematice, lipsite de viață : un fel de „guignol" pentru oameni mari. Aceasta e, de altfel, soarta celor mai multe piese franceze : în drumul lor de la Paris pînă la București își scutură polenul de pe aripi.

*

Păpușile lui Pierre Wolff nu sunt, de altminteri, o piesă „de forță", ca tot teatrul acestui scriitor de dulce mijlocie. Ea e din fericită serie a lui *Le lys* și *Le ruisseau* și cu mai mult presus de *Le béguin* sau *Le boulet,* în care dramaturgul alunecă la vodevil.

„Mijlocia" lui Pierre Wolff nu vine din lipsă de talent, ci dintr-un fel de a vedea viața, lipsit de eroism și de măreție. E pretenția de a o vedea așa cum e în toată micimea ei cotidiană.

În una din piesele lui, *L'âge d'aimer,* eroina, Geneviève Clarens, încheie piesa cu următoarele cuvinte către Maurice Gérard :

„Reste donc, puisque j'ai encore assez de larmes pour pleurer ! Et tu me feras souffrir encore... et je reprendrai courage... tu seras bon... tu seras cruel... Tu te rapprocheras de moi comme en ce moment pour me faire croire... puis tu me rendras à mes peines... qu'est-ce que tu veux ?... C'est la vie !"

Iată filozofia lui Pierre Wolff, ca și a atîtor dramaturgi moderni : c'est la vie... Viața e un amestec de lașitate și de curaj, de amărăciune și de bucurie, de slăbiciune și de tărie... Omul nu poate reacționa ; e luat înainte de acest torent cînd limpede, cînd mocirlos : c'est la vie !

Aceeași filozofie o găsim și în *Păpușile.* Oamenii sunt niște păpuși ale unui regizor ironist, ce își bate joc de sentimentele noastre. Nu vom găsi deci eroi printre aceste păpuși. Chiar și Fernande de Monclars, care părea a fi un caracter energic împins pînă la o stoică resemnare, își simte mîndria topindu-se în fața celei dintîi speranțe de iubire... Devine și ea o biată ființă ce iubește, slabă și iertătoare : c'est la vie... Va fi iubită, va fi înșelată, se va revolta, va uita, se va resemna : c'est la vie...

Și pentru a ajunge la această tragedie cotidiană care e viața afectivă, va întrebuința toate vicleniile instinctive ale femeiei. Va trezi dragostea lui Roger, făcîndu-l gelos de un prieten... Toate mijloacele sunt îngăduite unei femei ce vrea să fie iubită : c'est la vie... Mijlocul geloziei e, de altfel, etern... Va trăi atît cît vor exista un bărbat, o femeie — și un al treilea...

TEATRUL REGINA MARIA : ÎNCHIDEREA STAGIUNEI

Teatrul Regina Maria și-a închis cea dintîi stagiune. În localul „Comediei", de care părea legată o piază-rea, Compania Voiculescu-Bulandra a reușit să facă și artă și bani. Nu există deci piază-rea. Există numai voințe omenești inteligente și încordate. În afară de talent, soții Bulandra au dovedit și gust literar și respect de sine și de public. Ținînd seamă și de forțele unui personal artistic fatal limitat, direcția Bulandra ne-a dat un repertoriu inteligent întocmit, fără îndrăzneli nepotrivite și costisitoare, dar cu o sinceră dorință de a face artă, după nevoile mai rafinate ale timpului : de aci, preponderența lui Bataille și Bernstein și înlăturarea conștientă a vodevilului stupid — acest mare pervertitor al gustului public.

*

În afară de forțele lor, soții Bulandra au avut la îndemînă talentul celor trei artiști mai însemnați : d-ra Marioara Ventura, d-na Marioara Voiculescu și d. Ion Manolescu.

Cu toți cunoaștem silueta grațioasă, de tanagrină, a d-rei Marioara Ventura. Cu toți admirăm armonia gesturilor sale, uneori prețioase, freamătul pasionat al micei sale persoane, flacăra tragică ce se zbate în clipele supreme. Marioara Ventura e euritmică chiar cînd nu e comunicativă : îți place s-o vezi mișcîndu-se felin și unduios... Manierată, prețioasă și mai mult supărătoare și cicălitoare decît îndrăgostită, în actul întîi din *L'amoureuse* a lui Porto-Riche, Marioara Ventura ne-a dat apoi o Germanie într-adevăr patetică, în a cărei replică : „Ah, quelle misère d'aimer", suspină toată tragedia unui suflet chinuit de dragoste.

Cu mult mai mult tragediană decît comediană, artista noastră ne-a dat apoi o Cyprienne, în detestabila comedie *Divorçons* a lui Sardou, ce nu ne făcea să uităm pe tînăra și obscura artistă franceză care o jucase cu cîteva săptămîni înainte pe scena unui cinematograf din capitală.

Revenind la mijloacele sale, Marioara Ventura a însufleți apoi grația neînțeleasă a acelei Grâce de Plessans, din *Marșul nuptial,* care fuge în lume cu inesteticul și banalul Claude Morillot. Lipsită de simplicitatea și de candoarea ce i se cuvin eroinei în actul întîi și al doilea în micul ei menaj de hotel mobilat, Marioara Ventura ne-a jucat minunat începutul dragostei ei reținute pentru Lechâtelier. Scena florilor, mai ales, a fost redată cu o sobrietate de emoție rară ; iar actul din urmă, cu toată tragedia lui. În aceeași notă patetică și tragică, ne-a interpretat artista pe Hélène de Brechebel în marele ei zbucium din actul al doilea și al treilea din *Vijelia* lui Bernstein.

Cu apariția d-rei Marioara Ventura, pe scena Teatrului Regina Maria a trecut un fior de tragedie prins în grația unei frumoase și armonice siluete feminine.

D-na Marioara Voiculescu e o glorie națională de mai de mult. Sunt ani de zile de cînd burghezimea Lipscanilor se desfată la cupletele muncite ale acestei frumoase artiste, ce și-a creat un gen personal, al cărui supremă țintă e de a fi cît mai departe de natură... De ani de zile d-na Voiculescu suspină și ciripește în admirația publicului nostru, care a dovedit că se poate deprinde cu monotonia și artificialul... Căci nu există o natură, dacă o poți înlocui cu a doua...

În schimb, d-na Marioara Voiculescu are temperament. Jocul ei e pasionat și furtunos.

Potrivit acestui temperament, artista transformă rolurile după însuşirile sale sufleteşti. Dintr-o femeie ce caută în aventură o petrecere de timp, cum e Rosine de Rinck, d-na Voiculescu a făcut o Fedră fatală şi tragică, oferind lui Bataille o preţioasă colaboraţie.

Tot atît de pasionată, dar cu mult mai potrivit rolului, a jucat d-na Voiculescu şi pe Thyra de Marliew, bizarul şi rău zugrăvitul *Fluture de noapte* al lui Bataille...

D. Ion Manolescu e unul din artiştii noştri cei mai mari. În glasul lui sombru, ieşit din cine ştie ce adîncuri, e o mare putere de sinceritate cuceritoare şi de emoţie. Lipsit de jovialitatea primului act, *Poliche*-ul d-lui Manolescu şi-a găsit în celelalte acte poezia tristeţei învăluite a acestei paiaţe sentimentale şi melancolice... În baronul Lebourg din *Vijelia* lui Bernstein, d. Manolescu ne-a dat toată falsa „bonhomie", viclenia şi forţa evreului milionar, mai ales în marea scenă din actul al doilea. Pentru întreaga stagiune, rămîne însă covîrşitoare marea creaţiune a d-lui Manolescu din *Strigoii* lui Ibsen. Oswald a găsit în artistul nostru un interpret vrednic de marele scriitor norvegian.

*

Cu aceşti artişti de talent, Compania Bulandra a putut înjgheba un repertoriu la înălţimea cerinţelor noastre, în care frivolul era abia reprezentat prin *Divorçons !* a lui Sardou şi facsimilul prin *Tosca* a aceluiaşi mare antreprenor teatral... Încolo, am avut pătrundere psihologică cu Porto-Riche, fior tragic cu Ibsen, poezie cu Bataille şi d'Annunzio şi forţă dramatică cu Bernstein...

În tot, o stagiune bine împlinită.

PĂMÎNTUL FĂGĂDUINŢEI...

Ţară mică ; ţară ingrată ; ţară în care talentele mor de foame...

Nu...

Mi-aduc aminte de o scenă de acum vreo cincisprezece ani.

Într-o seară, un bătrîn poet fără talent se plîngea într-o conferinţă la Ateneu de ingratitudinea ţării româneşti. Tot cupletul nepăsării noastre faţă de scriitori şi de artişti trecea prin frazele indignate ale conferenţiarului fără prestigiu...

Deodată se auzi un glas răguşit din sală strigînd : „Nu-i adevărat !" şi un om vînjos îşi făcu loc printre bănci, potrivindu-şi ochelarii. Era Caragiale... Ridicîndu-se pe estrada Ateneului, Nea Iancu improviză o cuvîntare scurtă şi apăsată. Ingratitudinea ţării româneşti e numai o legendă născocită de poeţi fără talent sau de scriitori cu o viaţă dezordonată, pe care nimic nu i-ar putea îndestula. Talentele nu lipsesc. Solicitudinea publică este de ajuns. Mai mult, avem şi solicitudinea oficială. Nu e o ţară din lume în care bugetul să încurajeze mai mult pe artişti, prin sinecure şi misiuni neîmplinite.

Şi Nea Iancu vorbea înainte răguşit şi indignat în mirarea bietului conferenţiar încurcat, care citase tocmai pe Caragiale ca pe un exemplu de nerecunoştinţă a ţării faţă de fiii ei iluştri...

*

Pe atunci credeam că era vorba de un paradox al lui Caragiale. Astăzi vedem însă că în unele privinți nu era prea departe de adevăr. În lipsa unei solicitudini publice, avem o solicitudine oficială mai mare ca în alte țări. Într-o privință însă, părerea lui Caragiale e acum cu mult mai prejos de adevăr. În privința actorilor și a artei dramatice.

Ne-a cucerit teatrul.

Scriitori se luptă încă amarnic în lumea ziarelor, a revistelor și a editorilor ce se îmbogățesc. Scriitori bogați nu s-au văzut încă, pe cînd numai în București sunt șase editori milionari ; doi chiar multimilionari.

Pictorii o duc mai bine : sunt atîtea ziduri goale ce așteaptă o podoabă în culori. Numai în iarna trecută s-a vîndut pictură de peste jumătate de milion în nenumăratele expoziții. Sunt pictori ce-ți cer douăzeci de mii de lei pe un tablou, ca și cum ți-ar cere o bănciță.

Sculptorii de asemeni o duc bine. Moare omenirea. Cimitirele așteaptă chipurile răposaților ; piețele publice așteaptă pe țăranca română întinzînd o ramură de laur vreunui mare bărbat de stat, sau pe Danubiu răsfoindu-și barba-i albă pe soclul unui nemuritor de o zi...

Nicăieri nu curge însă o mană cerească mai îmbelșugată ca asupra actorilor. E vorba, firește, de unii actori. Ca pretutindeni, mizeria celor mulți răscumpără strălucirea cîtorva.

Bucureștii sunt un fel de Cabotinopolis. Această țară „ingrată" așterne o punte de aur cîtorva din artistele noastre. Am ajuns la cifre ce ar fi înmărmurit și pe bietul Nea Iancu în optimismul lui.

*

Știu cît e de indiscret de a vorbi de cifre și de a prețui cu monedă sunătoare valoarea talentului. Cifrele sunt însă cunoscute de toți cei ce trăiesc în atmosfera teatrului. Nu mai sunt o taină decît pentru publicul mare, care e bine să-și cunoască dărnicia față de artiștii lor iubiți.

Voi aminti cîteva din ele.

În țara în care Eminescu, Creangă sau Conta și-au publicat operele lor gratuit în *Convorbiri literare*, frumoasa noastră artistă Marioara Voiculescu ia șapte sute de lei pe seară : leafa lunară a unui profesor de Universitate.

Patetica tragediană și cu mult mai puțin interesanta noastră comediană Marioara Ventura apare pe scenă pe o mie de lei pe seară. La Paris o singură dată a atins suma de 150 lei, pentru un număr limitat de reprezentații. La Odeon nu cred să fi avut mai mult de o mie de lei pe lună. Trebuie să se știe că chiar acum puternicul tragedian de Max nu are decît șapte sute de lei pe lună la Comedia Franceză !

Sunt foarte mulți artiști de variete și de teatre de vară care, pentru a debita cîteva cuplete fără spirit, iau două pînă la trei sute de lei pe seară. Nita-Jo, pentru a-și arăta masca japoneză, încasează cîte cinci sute de lei pe seară !

E fantastic...

...Și atunci, cum mai rămîne cu „țară mică, țară ingrată, țară în care talentele mor de foame" ?

Nu.

Suntem pămîntul făgăduinței.

Totuși și actorii au melancolia lor. E o clasă de oameni ce cîștigă mai mult decît dînșii.

Cine ?

— Samsarii.

VIN GRĂDINILE DE VARĂ !...

Vin grădinile de vară !...

Capitala e acoperită de verdeață... Căldurile se lasă și încing orașul. Parcurile se deschid. Aerul serii începe să răsune de notele sonore ale vioarelor.

Aspect neașteptat al unui oraș ce se luptă între apus și răsărit. Nicăieri în țările occidentale nu vom găsi verdeața capitalei noastre, vastele grădini pline de lume, freamătul acesta de oameni ieșiți să respire și să petreacă sub cerul liber, umbrarele tăinuite prin părțile mărginașe și, mai ales, risipa aceasta de muzică pe toate terasele și în toate locurile unde răsar din pământ măcar doi copaci.

Vine vara...

Va fi, desigur, încă o vară neutrală. Bucureștii vor putea gusta în liniște plăcerile verei în căldicelul aer al nopților, ascultînd armoniile țiganilor noștri naționali.

*

Vin grădinile de vară !...

Cu ele nu vin numai ariile lui Verdi, valsurile vieneze și romanțele lui Eminescu cîntate tremurat de țigani romantici, nu vin numai cinematografele cu mii de spectatori, așa cum nu mai sunt poate nicăieri pe lume, ci vin și parcurile de operetă și trupele teatrelor de vară...

Și cum vin teatrele de vară, încetează și asta. Începe un fel de distracție caracteristică Bucureștilor noștri.

Frumoșii copaci de la Oteteleșanu vor răsuna de glasul tenorului ce va cînta cu convingere :

Donna Maria, adă mătura !
mătura !
mătura !

E maiestatea-sa Opereta ! Închinare deci în fața acestui glorios simulacru de artă, refugiul tuturor cîntăreților fără glas, dar cu oarecare însușiri de teatru și al tuturor actorilor fără talent dramatic, dar cu o umbră de glas... E în gustul contemporanilor. Suntem în țara ariilor ușoare, a acestui gen de proză săracă și fără sare, întretăiată fără nici un motiv de fiorituri muzicale la înălțimea oamenilor fără cultură muzicală...

Opereta place însă.

Niciodată nu va putea totuși trezi o emoție artistică.

*

Cu atît mai puțin vodevilul... Căci încep și vodevilurile grădinelor de vară : marele asasin al artei.

Încep localizările stupidităților franceze, ale vodevilurilor trase de păr, cu întîmplări extravagante, cu coincidențe fantastice, cu strîmbătură caricaturată a vieții și a artei...

E încă o mare pasiune a bucureștenilor noștri. S-au încordat tot timpul iernei pentru a asculta *Cocuța* eminentului bărbat de teatru d. G. Diamandy. Le trebuie acum o destindere a nervilor și a atenției. E vremea pieselor fără perdea și fără talent, a femeilor dezbrăcate pe scenă, a unei maimuțerii primitive, ce îmbracă nobila formă a teatrului...

*

Bucureștii noștri neutrali vor răsuna deci și vara aceasta, ca și în trecut, de orchestre militare, de suspinele languroase ale țiganilor, suspinînd către stele ne-

muritoare *Steluța* muritoare a lui Alecsandri, de notele patetice ale tenorilor iefteni, cîntînd :

Donna Maria, adă mătura !
mă-tu-ra !
mă-tu-ra !

vor răsuna de rîsul impus al vodevilului imbecil și asasin...

Acum, ca și în anii trecuți, nu se va gîndi însă nimeni că în parcurile noastre și sub bolta cerului înstelat s-ar putea juca și altceva decît caricaturi de artă, că s-ar putea reprezenta și nobile tragedii, că în mijlocul copacilor de la Oteteleșanu ar putea să răsune și tragica durere a nefericitului Oedip sau poetica suferință a Andromacei...

Teatrul clasic s-ar armoniza atît de bine cu splendidele noastre nopți înstelate și cu răcoarea parcurilor noastre, încît nici anul acesta, ca și în trecut, nu se va gîndi nimeni că printre bătrînii copaci ai capitalei ar putea răsuna și altceva decît suspinele țiganilor, trilurile primadonelor fără glas și spiritele vodevilului imbecil și asasin...

TEATRUL LEON POPESCU :
„CÎND FEMEIA VREA",
COMEDIE ÎN TREI ACTE DE CARLO GOLDONI

Prin străduințele doamnelor de societate s-a întemeiat un „Teatru artistic" în folosul „Culturei sătencii". Înjghebare de două ori îmbucurătoare. Mai întîi, pentru scopul ei social ; „Cultura sătencii" își propune răspîndirea luminii și educației casnice în popor. Apoi, pentru scopul ei artistic : Teatrul artistic își propune să ne dea reprezentații de artă, adică un număr din piesele ce nu sunt făcute pentru mulțime, din care n-ar lipsi dramele lui Maeterlinck, François de Curel sau chiar *Polifemul* lui Albert Samain.

Intenții și folositoare și frumoase. Merită deci încurajarea publicului.

Merită și observațiile preliminare ale unui critic...

*

Un Teatru artistic are mai întîi nevoie de artiști... E un punct esențial, la care ar trebui să se gîndească comitetul „Culturei sătencii". Maeterlnick, François de Curel, Albert Samain... scriitori însemnați ce stau bine în paginele unei cărți. Pentru a se însufleți de viața scenei au nevoie de interpreți. Un Teatru artistic nu poate fi o înjghebare întîmplătoare de elemente cu totul tinere sau de binevoinți protejate. O astfel de înjghebare ne-ar putea cere concursul pentru „Cultura sătencii", țel pururi frumos și patriotic, nu și pentru un Teatru artistic.

*

Pînă la Maeterlinck și Albert Samain, tînărul Teatru artistic ne dă bătrînul repertoriu al lui Carlo Goldoni. Săptămîna trecută : *Cînd femeia vrea (La locandiera)*; săptămîna viitoare, *Ursuz, dar bun (Burbero benefico)*. Mi se pare că înainte s-a mai dat o piesă tot de Goldoni. Într-un cuvînt, goldonizăm. Și cum avem a face cu un maestru venețian, am putea spune că... gondolizăm.

Carlo Goldoni a fost, negreșit, un însemnat scriitor comic al veacului al XVIII-lea. Pentru evoluția genului, și în marginile Italiei, fecundul dramaturg venețian reprezintă o prețioasă pagină de istorie literară... Cele o sută de comedii ale lui nu mai fac însă parte din literatura vie și circulară, nu numai a lumei, ci chiar și a Italiei. Au fost și nu mai sunt. Li se cuvine o pioasă amintire. Într-o țară cu tradiții puternice ca Italia, cîteva din ele sunt scoase din cînd în cînd la lumină spre a se bucura de viața teatrului jucat. Nu cred însă că e nevoie artistică pentru noi de a dezgropa teatrul centenar al unui scriitor neîntrecut în unele scene de caracter local venețian, dar foarte întrecut și vrednic chiar de a rămîne necunoscut în latura lui mai generală, de adevărată comedie. Dacă e vorba să facem „reconstituiri" teatrale, e o datorie patriotică de a începe cu noi : e cea mai bună caritate.

*

D. Benedetto de Luca a însoțit reprezentarea comediei *Cînd femeia vrea* cu o mică cuvîntare plină de avînt și de evocație, care ar fi meritat o atenție mai încordată. În frumoase perioade ne-a evocat Veneția veacului al XVIII-lea al lui Tiepolo și Goldoni. În privința judecății critice, d. Benedetto de Luca greșește, ridicînd numele amabil și frivol al lui Goldoni pînă la maiestatea profundă a lui Molière. Goldoni și Molière ! Doar Molière din *L'Impromptu de Versailles*, din *Contesse de Escarbagnas* sau din *Monsieur de Pourceaugnac*. Dar între *Locandiera* sau *Burbero benefico* și *Le misanthrope* sau *Tartuffe* e o distanță ca distanța dintre noi și... steaua care a răsărit.

Locandiera nu e o piesă de caractere bine precizate, cum crede d. Benedetto de Luca, ci o foarte amabilă naivitate teatrală, peste care a căzut o sută de ani și cu zgomot și cu urme. Ceea ce ia d. Benedetto de Luca drept caractere sunt numai niște scheme fără nuanțe. Teatrul modern a trecut încă de mult în epoca nuanțelor psihologice...

*

Locandiera lui Carlo Goldoni se poate însă asculta cu plăcere. Cu ajutorul galanteriilor marchizului de Forlipopolli, ale cavalerului de Ripafratta și ale contelui de Albafiorita, cu drăgălașiile cochete ale Mirandolinei, și cu... puțină imaginație poți încă trăi o clipă epoca de glorie și de frivolitate, de lux și de galanterie a Veneției veacului al XVIII-lea, a cărei putere, după cum spunea un scriitor, se rezuma în trei cuvinte : o mască, o mantie și o perucă !... Veneția era un bal mascat. Din prima duminică a lui octombre și pînă în post, ea purta mantia de mătase neagră, ce ascundea toate poftele, toate viițiile, toate aventurile. Pînă și copiii și servitoarele purtau mască ! Întreaga cetate respira numai dragoste... Pe canaluri, suspina romanța amorului. Sub balcoane, îndrăgostiții își chemau iubitele, cîntînd :

Oaspeți și rude ce dormiți în casă,
Fiți îngăduitori.
Unde e graciosa
Bellissima,
Carissima mia Giovanna ?
În pat ? Și eu deger aici !...
Și eu sunt muiat de ploaie !
Și ea rîde ascunsă în pat !
Frumoaso, îți spun
Că totu-i sfîrșit !
În loc, îți las dorul meu
Înghețat de frig.
Bună seara !
Vicleano, nu-ți mai rămîne
Decît să-ți săruți oglinda
De disperare...

Sau :

Ce pot face
Fulgerile și tunetele
Iubitului tău
Sub balcon ?
Pentru tine cîntă !
Nesupusă fată,
Vino-n brațele mele !
Dacă nu,
Mă sting de dorul tău...

Astfel suspinau serenadele în timpul Veneției galante. Astăzi, îndrăgostiții își cheamă iubitele în balcon, fluierînd din gondolă !

Piesa lui Carlo Goldoni ne evocă ceva din fardul acestei curtezane moarte de un veac...

BILETUL DE RECOMANDAȚIE

Nu e vorba de tradiționalul bilet de recomandație ce deschide ușele cele mai zăvorîte, de biletul de recomandație al lui Max Maurey sau al lui Emile Faguet... Căci și marele critic Emile Faguet e autorul unei mici piese într-un act, desigur, necunoscută la noi...

Scena se petrece la un examen de bacalaureat...

Toți candidații sunt ferecați în recomandații de la prieteni sau de la oameni sus-puși. Fiecare cu „pistonul" lui, ce-l pompează voinicește... În mijlocul acestui lanț de slăbiciuni, un singur candidat se prezintă cu mînele curate... Intră în sala de examinare ca o vrabie într-o catedrală... E gol ca Adam... Examinatorii așteaptă, își fac din ochi. Candidatul nu scoate nimic din buzunare. O întîmplare, în adevăr, memorabilă... Nici cei mai bătrîni din juriu nu își mai aduc aminte de un caz atît de rar... Candidatul îngăimă ceva. Nici nu avea nevoie. Juriul îl proclamă trecut numai pe temeiul îndrăznelei lui...

Intrați în sala lor de deliberare, examinatorii cad pe gînduri : s-a schimbat oare ceva în moravurile Franței ? Candidatul e introdus din nou și descusut... Timid și cu mîna tremurîndă, el începe să se caute prin buzunare. De pretutindeni curg scrisorile de recomandație... Și cea dintîi e chiar din partea ministrului de Instrucție Publică...

Numai o sfiiciune înnăscută îl împiedicase s-o scoată... Onoarea Franței era deci salvată ! Nimic nou și neprevăzut nu tulburase bunele ei moravuri tradiționale...

*

Nu e vorba de acest fel de bilete de recomandație.

E vorba de cei ce caută să-și facă sau să-și refacă o autoritate morală sau artistică în țara noastră cu biletul de recomandație al străinătății... Păcat vechi la unii scriitori, care găsește și imitatori tineri...

Întîi clișeul : țară ingrată, țară care nu știe prețui talentele cum ar trebui. Și apoi ploaia de bilețele multicolore : ecouri de prin ziare franceze, notițe, cele mai adese neiscălite (și cu drept cuvînt !), cărți de vizită cu amabilități curente de la academiciani celebri, scrisori de laudă de la unii scriitori parizieni cunoscuți, adevărate passe-partout-uri cari s-ar potrivi unui roman sau unei poezii, unei cărți de botanică sau unui dicționar de citate... Vorbe bune, vorbe de laudă.

În fond, numai vorbe amabile...

*

Franța e, hotărît, țara amabilității, după cum România e țara unei rustice grosolănii, care își are totuși și ea prețul sincerității... Sunt oameni ce iau o politețe drept un certificat inviolabil. Sau, dacă nu-și mai fac iluzie asupra „biletelor de recomandație" de la „scumpii confrați" de la Paris, își închipuie că vor găsi naivi care să creadă în litera pompoasă a acestor bilete...

Mi se pare totuși că bunul nostru simț național e foarte refractar acestui fel de a se impune cu hîrtiuțe stoarse de peste hotare de la oamenii grăbiți, indiferenți și amabili. Instinctiv, cititorul plănuiește o încercare de a-i silui convingerea.

Și are dreptate.

Am trăit atîția ani la Paris și cunosc psihologia omului celebru căruia i se cere un bilet de recomandație pentru o țară îndepărtată din Orient. E gata să scrie orice : te întreabă din ochi dacă vrei să fii talentat sau genial. Un singur lucru cere : ca biletul lui să nu se valorifice în Franța, ci undeva, departe... În acest scop s-au și înființat diplome universitare foarte pompoase acordate cu cea mai mare ușurință străinilor. Ești „doctor" cînd vrei, cu condiția ca titlul tău să nu aibă nici o valoare în Franța... Amabilitatea privată a fost deci ridicată pînă la înălțimea unei amabilități de stat...

Bieții scriitori celebri, cîte talente nu fabrică zilnic pentru Orient și cîte autografe binevoitoare nu acordă însetaților de bilete de recomandație !...

„Maestrul" X publică ostentativ pentru această țară de nepricepuți părerea lui Mounet-Sully asupra unui roman al său... Am cuvinte să cred că Mounet-Sully nici nu-i cunoștea cartea. Iar dacă-i cunoștea cîteva pagini, n-avea nici o părere făcută sau n-avea nici o competență ca să aibă o părere literară... Pe cine poate deci înșela „bilețelul" lui Mounet-Sully ?...

„Maestrul" X, în loc de a publica nimicurile amabile și solicitate pentru Orient, să încerce a le valorifica la Paris...

E drept că a încercat fără nici un rezultat. Sunt însă iluzii, pe care nu le zdrobește...

TEATRUL ARTISTIC :

„URSUZ DAR BUN“,
COMEDIE ÎN TREI ACTE DE CARLO GOLDONI

Tot Goldoni, dar un Goldoni cu mult mai bun. *Burbero benefico* mă împacă cu maestrul venețian și cu Teatrul artistic... O comedie de caracter, care dacă nu poartă întipăritura suverană a lui Molière e, în adevăr, „molierescă“. S-a bucurat și de buna interpretare a d-lui I. Armășescu.

*

Nimic din Veneția în această admirabilă comedie venețiană... Îndărătul scenei, în perspectiva îndepărtată, nu trece nici o neagră gondolă cu vîslele lenește, nu suspină nici o serenadă în fața balconului înflorit, nu se învîrte eterna farandolă a balului mascat... *Burbero benefico* nu e legat nici de loc, nici de timp. E o piesă clasică : adică studiul solid și obiectiv al unui caracter. Sub numele grecesc și convențional de Geronte, ni se dă schița unui suflet omenesc prins sub încleștarea eternității. Geronte e adevărat sub orice latitudine. Despoiat de tot ce e particular și de toate amănuntele individualizatoare, el ne zugrăvește numai o unică înfățișare a sufletului omenesc în linia tradițională a clasicismului generalizator...

E drept că această tendință de a studia caractere se putea observa și în *Locandiera*. Și acolo avem un marchiz de Forlipopolli, nobil, scăpătat, galant și lăudăros,

care, drept dar oferea în orice clipă iubitei „protecția sa“ — singurul lucru ce putea oferi ; un conte de Albafiorita, parvenit și mîndru de averea lui, galant și ostentativ risipitor pentru femei ; un cavaler de Ripafratta, nătîng misogin cucerit de Mirandolina : ceea ce face însuși postulatul comediei ; și, în sfîrșit, o Mirandolină, „hangioaica“ vechei noastre traduceri a piesei lui Goldoni, o femeiușcă isteață și cochetă, care primește daruri de la toți adoratorii ei nobili, bogați și... bătrîni, pentru a se mărita apoi cu chelnerul Fabricio, în interesul superior al „hanului“ ei...

E, negreșit, o merituoasă încercare de a ne da caractere mai ales în mijlocul unui teatru ce trăia din „improvizația“ actorilor. Aceste caractere sunt însă schematice și, oarecum, matematice... Fiecare erou e redus la o mică monomanie ; iar monomania, la un mic cuplet repetat ca refren... Mirandolina ar încerca doar să fie ceva mai unduioasă și mai complicată... Cochetăria ei este însă atît de naiv schematică și tipică, încît ne facem o idee foarte rea de tînărul zevzec de Ripafratta, care, după ce proclamase un misoginism zgomotos, se lasă cucerit de niște viclenii femeiești atît de copilăroase...

Deasupra comediei *Burbero benefico* s-ar putea pune ca inscripție : „Pe aici a trecut Molière“...

În adevăr, totul reamintește pe Molière : defectele, ca și calitățile... Defectele.

O foarte banală intrigă de dragoste între tînăra Angelica, nepoata ursuzului Geronte, și tînărul Valeriu... Dragostea se desfășoară, bineînțeles, ca în toate piesele lui Molière, împotriva bătrînului tutore și cu complicitatea unei subrete : Martucia face și desface totul... Un frate risipitor care vrea să-și vîre sora la mînăstire, un lacheu ce mănîncă bătăi, un prieten al casei, nedezlipit și matur, cu care unchiul vrea să-și mărite nepoata, o serie de scene de „méprises“, în care unul vorbește de ceva și celalt înțelege altceva...

Iată atmosfera în care se desfășoară mica intrigă a piesei lui Goldoni : atmosfera cunoscută dintr-o duzină de comedii ale lui Molière (și mergînd mai departe, am ajunge și la Plaut și la comedia atică) și dintr-o în-

treagă literatură ce trăiește din pulberea lui Molière. Deznodămîntul e de asemeni „molieresc", cu împăcare generală, cu generozități ce se iau la întrecere.

În mijlocul acestei atmosfere convenționale, se desfășoară totuși un caracter admirabil, absorbind întreaga piesă : e bătrînul Geronte, care sub aspectul unei firi nesuferit de violente și brutale ascunde o inimă de aur. E eternul om slab, ce-și ascunde slăbiciunea lui de caracter sub o mască de brutalitate și de grosolănie nesociabilă.

Acest caracter a fost studiat în multe piese moderne. Inspectorul Prell din *Institutorii,* de pildă, este un astfel de ursuz bun. Teatrul modern ni-l reprezintă însă în nuanțe mai fine și mai șterse... Nicăieri nu-l vom găsi atît de integral, masiv și viguros zugrăvit ca în minunatul Geronte al dramaturgului venețian...

*

Cu prilejul reprezintării acestei piese, aș putea zice că am avut o revelație, dacă revelația n-ar data de vreo patru-cinci ani : d. I. Armășescu...

Acest artist ne reprezentase un admirabil Akim în tragicomedia d-lui Victor Eftimiu... După un clarobscur de cîțiva ani, d. Armășescu ne reprezintă un admirabil Geronte, cu toată asprimea, brutalitatea voită și deodată cu înduioșarea tremurătoare de bas profund ce ia înmlădieri de soprană...

ÎN MARGINEA LUI „DON QUIJOTE"...

Ca și *Odiseea,* nemuritorul roman al lui Cervantes e mai întîi desfătarea copilăriei, apoi a maturității. Ne călăuzește de la întîii pași șovăitori în literatură și rămîne încă în mîna tremurătoare a bătrîneței gînditoare... Trezește încă la început o lungă izbucnire de rîs și sfîrșește printr-o brazdă de amărăciune...

În *Odiseea,* imaginația fragedă a copilăriei e cucerită de splendorile tinerii imaginații grecești... Întreaga rasă helenică, isteață, iscoditoare, aventurieră, îndrăgostită de lumină și de limpezimea cerului și a mării, se întrupează în minunatul Ulise, interpretul ei genial... Basmele poporului celui mai înzestrat cu imaginație creatoare leagănă fantezia doritoare de supranatural... Ciclopii cu orbitul Polifem și cu vicleniile lui Ulise, farmecele vrăjitoarei Circe cu splendidul simbol al transformării oamenilor în trandafiriul dobitoc cu ochi blînzi, ademenirile sirenelor și viclenia astupării urechilor cu ceară, Scylla și Charybda, aventurile din insula nimfei Calipso, burduful vînturilor lui Eol, încîntătorul episod al frumoasei Nausicaa, miile de „peripeții" ale unei rătăciri de 10 ani prin țări fermecate — sunt limanurile fericite pe care pornește imaginația copilăriei...

Ulise era πολύμητις : „isteț" ; Don Quijote de la Mancha e *„ingenioso"*... Faptele lui nenumărate și minunate încîntă imaginația. Li se mai adaugă însă

ceva : ironia. *Don Quijote* prelungește *Odiseea*... Peste înmiunare s-a adăugat și o epică luare în rîs... În procesul nostru psihologic, lectura romanului lui Cervantes vine după poemul de aventuri al lui Homer. *Don Quijote* e travestirea grotescă a unor întîmplări miraculoase, care ar fi trăit sub pana aedulului antic cu toată maiestatea senină a unui supranatural religios...

Pentru copii, *Don Quijote* e un rîs prelungit... Păţaniile lui cu preotul și bărbierul satului, luptele cu morile de vînt, întîmplările minunate din taverna pe care o luase drept un castel, lupta lui cu burdufurile cu vin roș, istoria „de la famosa infanta Micomicona", dragostea lui cu Dulcinea del Toboso, epicele discuții cu Sancho Panza, aventurile lui Don Quijote cu cavalerul „de los Espejos", minunile din grota Montosinos, barca fermecată, aventurile „estraña et jamas imaginada" a Dueñei Dolorida, amorurile „de la enamorada Altisidora", peripețiile lui Sancho Panza devenit guvernatorul unei insule — atîtea pagini de vervă ironică, de rîs zgomotos și de fantezie nemuritoare ale unei cărți care întrupează într-un erou icoana travestită și satirică a unei rase, după cum Homer ne dăduse în chip atît de senin imaginea obiectivă a rasei sale...

Pe urmă, vine lectura maturității...

Dintr-o carte nespus de veselă, romanul lui Cervantes devine o carte tristă. Dintr-un fantastic halucinat ce se luptă cu morile de vînt, dintr-un ridicol erou de care își bat joc și copiii satului, dintr-o imensă caricatură a unei rase și a unei epoce, Don Quijote se luminează deodată de o lumină de aureolă. El nu e numai parodia unei literaturi de „cavalerie", ci este parodia unei laturi adînc omenești și profund nobile și oneste.

Don Quijote e parodia idealismului — a idealismului cu capul în nori, generos și lunar, care se împleticește în toate micimile acătătoare ale realității. Într-însul se petrece lupta tragică a celor două principii ale vieții : idealul și realul.

Și Don Quijote e învins. N-ar fi nimic : așa e și in viața reală. Dar e și ridiculizat. Romanul lui Cervantes e cununa de spini, și inscripția „I.N.R.I." a victimei divine de pe Calvar, batjocorită de bunul-simț al fariseilor și al legionarilor nepăsători ai lui Pilat...

Și atunci nu mai rîdem ca odinioară. Luptele cu morile de vînt și cu burdufurile de vin roș ne întristează : în ele vedem parodia atîtor spirite nobile ce s-au luptat bărbătește cu himerele. Progresul omenirii stă însă tocmai în lupta cîtorva idealiști cu himerele filozofiei și ale științei. Descoperirea Americii a înflorit din nebunia lui Columb și nu din înțelepciunea realistă a atîtor Sancho Panza din Salamanca.

Citită sub această lumină, opera lui Cervantes rămîne tot atît de profundă. Nu mai este însă veselă... E durcroasă... Și atunci înțelegi revolta lui Rousseau împotriva ironiei cu care zugrăvise Molière pe onestul Alcest. Era revolta unui om cinstit.

IRONII...

Viața își are ironiile ei...

Îndărătul acestui văl de aparențe, ai bănui un regizor divin, a cărui singură plăcere e jocul ironic al contrastelor... Peste ochii muritorilor a suflat un răutăcios Puck. Titania dezmiardă astfel capul dizgrațios al unui măgar. Iar d. T. Arghezi caută cu lampa lui Diogene la alții tot ce ar putea găsi într-însul cu prisosință.

*

Sunt scriitori parazitari : pamfletarii, și mai ales pamfletarii români. De la sine nu au nimic de spus. Sunt în funcție de alții. Sunt vermina ce trăiește din prisosul organismelor vii. D. T. Arghezi este o astfel de vermină. De ani de zile suge din sîngele d-lui Take Ionescu pentru a merita banii lui Bogdan-Pitești. De ani de zile a atacat atîți oameni onești și de talent. Nimeni nu i-a răspuns, fie din dispreț pentru om, fie din respect pentru dreptul de viață, fie ea oricît de abjectă... Printre cei insultați hebdomadar eram și eu. Gesturile d-lui Arghezi îmi păreau însă tot atît de indiferente ca gesturile omului din lună.

În iarna aceasta de permisuri de export și de oameni îmbogățiți într-o singură zi, i s-a întîmplat și d-lui Arghezi un mare noroc. Noroc pe care-l aștepta de ani. I-a căzut într-o bună zi ca un bilet de loterie. Din disprețul și nepăsarea universală, d. Arghezi a fost scos

pentru o clipă la suprafață de naivitatea a doi oameni cinstiți.

D. C. Rădulescu-Motru a crezut de cuviință să apere o serioasă societate filozofică împotriva unui pamfletar ce trăiește din neseriozitate.

În vînzarea de conștiințe ce stăpînește țara noastră încă de la începutul războiului, am avut naivitatea să mă opresc asupra penei vîndute a d-lui Arghezi. Fapt nostim, care nu merită nici mirare, nici indignare. Am făcut-o totuși fără vreun sentiment exploziv. Destul de rău că am făcut-o !

Cum a răspuns însă d. Arghezi acestor doi oameni naivi ?

Cu insulte.

Firește. Nu-i de mirare. Dar nu numai atît. D. Arghezi a răspuns cu seninătatea olimpiană a unui mandarin plictisit de bîzîitul inoportun al unor muște.

Luîndu-și poze leneșe și obosite, d. Arghezi ne răspunde cu disprețul omului conștient de sine în fața încercărilor pizmașe și repetate ale cîtorva... pamfletari. Noi am devenit pamfletarii... lui T. Arghezi ! Pomenindu-l de două ori i se pare că l-am atacat „de șaptesprezece ori".

Omul care trăiește din pamfletul zilnic ne-a răspuns cum trebuia. Ne-a dat lecția ce ni se cuvenea. O, ironie.

*

Țara noastră e plină de moraliști imorali. D. T. Arghezi e printre cei mai vajnici.

El se zbate într-un lung zigzag luminos de contraste și de ironii...

Va vorbi de consecvență, de idei, după ce la 1913 trimitea Austria „la abatoriu" și cerea Ardealul din moștenirea monarhiei putrede...

Va ataca zilnic pe chestia onorabilității pe cei mai de seamă oameni ai țării și se va duce apoi înaintea justiției și, fără nici o tremurare, va semna un gir de onorabilitate omului celor patruzeci de arestări și al unui șantaj notoriu...

Avînd un fizic ce scapă unei pene ce ar voi să rămînă cel puțin cuviincioasă, d. Arghezi se răsfață în descripții fizice, văzînd pretutindeni urîciune, stîrpiciune, fetiditate și... glas de famen !

O, ironie !

Fiind plebeu pînă în adîncul ființei lui morale, și nu din plebea rustică, ci din plebea lucrătorilor citadini, trivial, incapabil de a gusta și de a exprima armonia, grația, seninătatea, incapabil de a gusta aticismul și finețea, d. Arghezi se proptește pentru a-mi vorbi în numele frumosului și al talentului !

O, ironie !

Și cu aceasta închei pentru totdeauna cu d. Arghezi. A trecut vremea naivității...

TEATRUL NAȚIONAL :

„VLAICU-VODĂ", DRAMĂ ÎN CINCI ACTE DE AL. DAVILA

Notițe

Cu prilejul festivalului pentru marea Aristizza Romanescu, Teatrul Național ne-a dat încă o dată pe *Vlaicu-Vodă*. Piesa d-lui Davila e întotdeauna binevenită. Prin soliditatea construcției ei dramatice, lipsită, de altfel, de strălucire, prin sentimentele ei sănătoase și chiar prin aspectul arhaic al versurilor, această dramă merită să intre în repertoriul statornic al Teatrului Național. Ea este tipică pentru genul teatrului istoric : teatru construit pe temeiul unui conflict între domn și boieri sau doamna Clara, ce reprezintă amestecul streinului, și culminînd printr-un complot neizbutit... Tipul acestui gen nu e, de altfel, nou : e, mai ales, tipul dramei istorice franceze. Și nu cu puțin a ajutat Victor Hugo pe d. Davila în construcția masivului său *Vlaicu-Vodă*.

*

Despre *Vlaicu-Vodă* am scris în mai multe împrejurări. Voi adăuga acum cîteva notițe.

Într-un studiu asupra „psihologiei feminine în teatrul românesc", am arătat că psihologia doamnei Clara intră ca un capitol în cadrul mai larg al unei psihologii feminine, foarte caracteristice tocmai prin lipsa de feminitate și răspîndită în literatura noastră, mai mult din spirit de imitație. Începînd cu doamna Chiajna a lui Odobescu și trecînd la Vidra lui Hasdeu, la doamna Clara a d-lui Davila, domnița Ruxandra a d-lui Herz și

Ringala d-lui Victor Eftimiu, s-a închegat tipul convenit al unei femei voluntare, masculine, aprige și lacome de domnie. Am avut, negreșit, în istorie o doamnă Chiajna care moștenise ceva din acea *impotentia muliebris* a celor două Agripine străbune. Pilda unei doamne Chiajna e însă unică în istoria noastră. Condiția femeii orientale nu îngăduia, de altfel, soției domnului un rol atît de mare în conducerea statului sau măcar în intrigele curții. Este deci ceva convențional în psihologia doamnei Clara.

*

Alături de voluntara doamna Clara și de prefăcutul Vlaicu-Vodă, d. Davila ne-a zugrăvit pe tînărul Mircea-Vodă. Ni l-a zugrăvit însă în linii întunecate, cum nu se cuvenea simbolului ce ne-am obișnuit să facem din eroul de la Rovine. Mircea d-lui Davila e un tînăr îndrăgostit, ușuratic și, deși generos sufletește, lesne pornit la crimă și trădare. Mircea nu ține la „slavă", la „sînge", la „străbuni". Pentru ochii albaștri ai Ancăi, el refuză un tron și săvîrșește o crimă. Clara doamna îl caracterizează astfel :

> Mi-ai părut ușor la suflet și d-o fire cam ciudată,
> Prea nepăsător de toate, prea pornit pe desfătări.

Zădărnicit în dragostea lui de Vlaicu-Vodă, acest efeminat devine sîngeros, încercînd mai întîi să revolte pe boieri împotriva domnului. E un răzvrătit ; nu *încă* un ucigaș.

Văzînd însă că trădarea nu ajunge, se năpustește cu pumnalul asupra lui vodă, omorînd pe bunul Grue... La urmă, Mircea se cumințește, iar Vlaicu îl iartă. De la un tînăr atît de nestatornic și de sîngeros ne putem însă aștepta și la alte fapte fără noblețe.

*

În drama d-lui Davila găsim caractere bine studiate și energic conturate : o Clara doamna voluntară și imperioasă ; un Vlaicu-Vodă ipocrit și un Mircea îndrăgostit și ușuratec...

Aceste caractere sunt însă împinse pînă la limita lor extremă printr-un procedeu de psihologie romantică. Am văzut la ce crimă îngrozitoare îl duc pe Mircea dragostea și zvăpăierea caracterului său. Clara este virilă și energică. Nu putea însă ajunge pînă la excesul de orgoliu pe care-l arată în vorbele sale :

> Eu, ce port și pentru tine mîndra stemă basarabă,
> Grea povară, pentru care biata-ți frunte e prea slabă :
> Eu, de viță palatină, eu, soție de voivod,
> Eu, eu, pavăza domniei, sufletul ce duce țara,
> Am ajuns de rîsul lumei, ș-al boierilor, ș-al tău,
> Înfruntată, dosădită, o batjocură, eu ! eu !

E un paroxism de trufie devenit patologic... Aceeași încredere de sine o face să se dezvăluie boierilor spre a-i lua tovarăși în complotul ei — ea care se știa atît de urîtă de acești boieri ! O naivitate, fără simț comun.

Vlaicu e de o umilință prefăcută. Această umilință merge însă la d. Davila la o josnicie inadmisibilă unui domnitor. El se rostește astfel către Clara doamna :

> Că te vreau pe veci stăpînă, naltă doamnă, tot nu știi ?
> Ce m-aș face eu, sărmanul, de nu te-aș avea pe tine
> Să mă luminezi în calea-mi cu vederile-ți senine,
> Să duci grija cîrmuirii și să porți pe fruntea ta
> Sarcina coroanei mele, ce nu pot, nu pot purta.
> Dacă sunt voivodul țării după datina străbună,
> Dacă dînsa cu d-a sila cu-a ei fală mă-ncunună,
> Dacă am vrun drept anume ce de dînsa mi-este dat,
> Nu le țin asupra-mi, mamă, fală, drept și voivodat,
> Decît numai ca o slugă a puterii domnitoare,
> Decît pentru-a ți-le-așterne ție, ție, la picioare...

E un exces de umilință nepotrivit cu situația unui domnitor și a unui fiu care, de altfel, era mai în vîrstă decît mama lui vitregă...

*

Teatrală prin compoziția ei, drama d-lui Davila nu e poetică prin versificație și prin imagini. *Vlaicu-Vodă* îmi

face impresia unei construcții arhitectonice ciclopice, formată din bolovani neciopliți... Are cel mult o frumusețe arhaică și masivă...

Există totuși un contrast între forma lor noduroasă și primitivă a versurilor și unele libertăți de rimă ronstandiene, ca, de pildă :

> .....Vro două zile,
> Trei ! Ce bună veste, bane ! Cîte ceasuri negre mi-le
> Șterge din durerea vieții glasul tău !

Se vede că *Vlaicu-Vodă* a fost scris după *Cyrano de Bergerac !*

FAȚETE

De multe ori întrerupem o mișcare începută. Ni se pare că tot ce am făcut acum am mai făcut cîndva. Braţul ce voiam să-l ridicăm l-am ridicat și altă dată, cu același ritm sufletesc. Vorba pe care o spunem am mai rostit-o cîndva ; bătaia inimei am mai avut-o ; clipa trăită am mai trăit-o.

Cînd ? Unde ?

Închizînd ochii, vremea se șterge din minte. Nu știm dacă mai existăm ; suntem însă siguri că am existat. Faptele și sentimentele noastre de acum poartă întipărirea lucrurilor făcute și simțite altădată, în trecut.

De la această senzație stăruitoare a pornit, desigur, credința lui Platon că am trăit cîndva o viață ce se aseamănă cu viața de acum. Vorbele, mișcările, simțirile noastre sunt lucruri învățate de mult într-o viață despre care avem parcă vagi amintiri.

Viziunea ține însă numai o clipă. Lumea se întinde din nou cu ispitele ei. Nepăsători, ca și cum am purta pe umeri numai o singură viață, ne minunăm de toate, uitînd clipa în care am străbătut dintr-o dată cu gîndul în viața noastră ca altădată...

*

Sunt trei feluri de oameni : cei ce trăiesc în prezent ; cei ce trăiesc în trecut ; cei ce trăiesc în viitor...

Oamenii prezentului sunt oamenii politici și oamenii de acțiune. Se frămîntă, se zbuciumă să prindă clipa ce zboară pentru a-i scoate din pîntece mierea gustoasă. Ei înțeleg rostul vremilor, folosindu-se de tot cele ce aduce. Nu vor să le scape o plăcere neîncercată. Pînditori dibaci, ei așteaptă la colțul pădurii pe trecătorul bogat pentru a-i goli buzunarele. Timpul trece fără a se mai întoarce. Omul nostru îl vede ducîndu-se, fără părere de rău. Ațintit numai asupra clipei ce vine, nu păstrează nici o amintire clipei ce s-a dus. Recunoștința nu-l ține în loc.

Alții, mai zbuciumați, se gîndesc numai la viitor. Se grăbesc să scape de prezent, alungîndu-l, biciuindu-l, fără a se întreba de rostul lui. Mintea lor se rătăcește în lumea himerei cu trei capete. Ei sunt vizionarii și nemulțumiții tuturor epocelor. Trăiesc din schimbare și din devenire. Sunt profeții societății viitoare, înfometații unui ideal nerealizabil. Își jertfesc totuși viața pentru o omenire mai bună.

*

Iată-i și pe oamenii trecutului.

Zboară vremea zgomotoasă ; ei o lasă să zboare fără a o opri din fugă. N-o cercetează ; nu se bucură de darurile ei...

De unde vine timpul și unde se duce ? Clipele aleargă bătînd grăbite din aripă, neînțelese. Cei ce trăiesc în trecut nici nu-și dau silința să înțeleagă priveliștea lumei cu icoanele ei repezi.

După ce s-au dus însă, ei se adîncesc în sine. Tot ce n-au trăit cînd trebuia li se ridică acum în suflet, limpede și viu, cu o puternică realitate. Trecutul trăiește acum o viață nouă. Lucruri ce păreau pierdute pentru totdeauna, nebăgate în seamă, adîncite în neagra veșnicie, ca „steluța" lui Alecsandri, lăsase totuși în suflet o urmă. Nebăgată în seamă, la început, ce se întărește apoi biruitoare...

În anumite ceasuri de taină, amintirile se ridică deodată ca aburii deasupra lacului, îmbinîndu-se în forme plutitoare.

Pentru a căpăta adevărata viață sufletească, tot ce e trebuie să fi încetat de a fi. Din sfărămiturile unor lucruri moarte se încheagă deci o viață nouă, fără trup, dar cu suflet, care trăiește atît cît e suflare și amintire în noi. Oamenii trecutului poartă astfel în sufletul lor o prețioasă comoară de lucruri netrăite la timp, dar care, în amintire, își dezvelesc bogăția ochilor doritori să le vadă.

Ceea ce alții trăiesc numai o singură dată ei trăiesc, prin urmare, de nenumărate ori, îndreptîndu-se pe furiș ca avarul în tainița în care își ține aurul cel mai prețios ; aurul pe care nu-l poate fura nimeni, aurul... lucrurilor ce au fost fără a fi și care, cînd nu mai sunt, trăiesc totuși o viață nepieritoare.

TEATRUL NAȚIONAL : ÎNCHIDEREA STAGIUNEI

Stagiunea Teatrului Național, prelungită atîta timp, s-a închis în sfîrșit. Sub raportul material, o stagiune strălucită. Excedente îmbelșugate. Avuția națională s-a arătat nu numai în subscrierea împrumutului de patru sute de milioane, ci și în belșugul de bani cu care au fost răsplătite toate distracțiile și bucuriile vieții. Mulți actori și-au rotunjit lefuri de miniștri sau de mitropolit primat ; alții și-au făcut „dotații naționale" de cîte o sută de mii de lei pe an. Era firesc deci ca și Teatrul Național să intre în era unei mari prosperități materiale. Ar fi fost tot atît de firesc să intre și în era prosperității morale.

*

Din nefericire, această stagiune s-a deschis încă sub auspiciile incompetenții d-lui Diamandy, directorul celei mai nenorocite stagiuni din cîte am cunoscut vreodată la Teatrul Național. Jumătate din stagiune a fost stăpînită de acest nefericit *spiritus rector*, care întocmise un repertoriu fantezist. Nemaiavînd la îndemînă sublimități familiale ca *Tot înainte !* sau *Andrei Braniște*, d. Diamandy ne-a pregătit formidabila surpriză a... *Cocuței*. În mijlocul războiului mondial, pe marea scenă a Teatrului Național se dădeau exhibiții americane, degradatoare. Se dezbrăcau artistele și trepidau actorii, piticiți în roluri de paiațe și de bufoni.

Tot atît de întristătoare erau și matineele acestui început de stagiune, care prelungea stagiunea trecută. Mai bine de un an s-au jucat : *Un fiu din America*, *Mătușica*, *Slutul* și alte insanități. Un adevărat atentat împotriva virstei senine a copilăriei. Ciorchine de copii stăteau atîrnați din galerii și pînă în staluri, îndreptîndu-și urechile nevinovate, dar setoase de a nu pierde nimic din maimuțăriile odioase de pe scenă. În sufletele senine ale acestor copii a căzut o picătură de noroi, pe care nimic n-o va putea șterge.

*

Stagiunea s-a prelungit apoi sub o direcție tînără, mai fericită. Sub raportul prosperității materiale și al bunei ordine, nu sunt de adus direcției noi decît laude. Sub raportul valorii artistice a repertoriului și a concepției ce și-a făcut despre repertoriul unui Teatru Național, sunt încă rezerve de adus. Așteptăm o nouă stagiune, a cărei răspundere să cadă în întregime asupra d-lui Mavrodi. Stagiunea actuală a fost grevată cu polițele frauduloase ale d-lui Diamandy. Și nici autoritatea d-lui Mavrodi nu era destul de încercată pentru a rezista la toate competițiile firești unui teatru.

Din această șovăire, au ieșit reprezentații îndoielnice...

Mulțumită incompetenții literare a d-rei Tina Barbu am avut *La rue du Sentier*, un facsimil balzacian al lui Pierre Decourcelle, autor de romane foiletoane în gustul cititorilor lui *Le petit journal*.

Mulțumită aceleiași incompetențe, am avut apoi *L'étrangère* a lui Alexandru Dumas-fiul, o piesă atît de învechită, încît ni s-a părut scăpată dintr-un cavou secular și mucegăit...

D-ra Tina Barbu a avut două succese personale. Teatrul Național a avut succese materiale. Cu nimic n-a fost cîștigată însă prima noastră scenă în menirea ei de a face educația artistică a publicului.

Tot astfel, mulțumită stăruinței d-rei Maria Filotti, am avut reprezentarea banalei piese *Zaza* a lui Pierre

Berton... D-ra Filotti și-a creat cel mai frumos rol din stagiunea aceasta. Teatrul Național a capitulat însă încă o dată înaintea mediocrității agreabile.

*

Urăm deci d-lui Mavrodi o mai strictă înțelegere a drepturilor sale și ale Comitetului de lectură și, înfrînînd pretențiile neîndreptățite ale artiștilor de a-și impune piesele în care nu-și văd decît rolul, să realizeze adevărata menire a Teatrului Național, fără a-i clătina situația financiară. Timpurile de belșug prin care trecem îi dau putința unui echilibru între interesele materiale și morale ale unei instituțiuni culturale care e totodată și o întreprindere.

CRITICA

S-ar putea da mai multe definiții criticei...

Nu voi încerca aici nici una. Aș voi totuși s-o apropii de noi printr-o imagine.

*

Se crede de obicei că critica vorbește numai minții și niciodată inimei ; luminează, dar nu încălzește ; se îndreaptă spre rațiune, și nu spre simțire. Mulți o înțeleg ; puțini o iubesc.

De fapt însă, datoria adevărată a criticei nu e de a micșora plăcerea estetică, ci de a o mări, de a o înnobila, de a o intelectualiza, dîndu-i un temei mai puternic și mai adînc.

*

Iată un colț de natură acoperit de umbrele nopții. Deodată întunericul se sfîșie. La început, pare numai o sforțare. Apoi o suliță de argint își arată vîrful luminos. Stă înmărmurită o clipă. Raza se prăbușește, în sfîrșit, în văzduh ca un fulger. Se luminează înălțimile ; se tivesc cu sidef nourii. Iat-o acum pe pămînt, alergînd în jurul lacului liniștit, limpezindu-i adîncul, poposind în potirul de zăpadă al unui nufăr, lunecînd de-a lungul gîtului încovoiat al unei lebede adormite. Dintr-o dată, sare apoi pe mal. Se anină în firele de iarbă, se încurcă

printre dînsele. Scăpînd, se cațără pe grumajul unui stînjinel, gîdilîndu-l. Floarea se trezește ; petalele se strîng s-o prindă. Raza a scăpat. E departe. A zărit o picătură de rouă, în jurul căreia se învîrtește. Focurile ascunse în adîncul ei se trezesc pîlpîind. E sărbătoare mare : ard făclii nenumărate.

Dintr-o picătură de rouă, raza a făcut un diamant scînteietor, cu ape de lumină, cu candele ce se sting și se aprind. Raza aleargă apoi mai departe, înflăcărînd ierburile de scînteieri înmiite, semănînd viața pe copaci și zîmbetul pe flori, aleargă pînă la casa din apropiere. Dibace, ea se strecoară prin îndoitura unei perdele. Într-o clipă a pătruns în camera întunecată. Se cuibărește puțin în fotoliul străvechi. Apoi își continuă goana, aprinzînd focuri nenumărate în oglinzile de cristal, amestecîndu-se prin pulberea părului încrețit al femeilor din vechile portrete, trecîndu-le un fior cald sub faldurile mătăsei grele și un surîs pe buzele subțiri, aurind cadrele, înflorind glastrele, șerpuind printre horbote și luminînd slovele aruncate pe hîrtiile împrăștiate...

*

Critica poate fi în multe feluri înțeleasă.

Mai presus de toate, îmi pare că este această rază, ce sfredelește întunerecul, purtînd bucuria luminei pretutindeni, oprindu-se acolo unde trebuiește, arătînd înfățișările felurite al lucrurilor ca niște fațete de cristale, împrăștiind focuri înmiite.

Critica e raza de inteligență cordială ce străbate opera artistului.

Ea îi luminează adîncurile, mărindu-i frumusețele sub căldura admirației pricepătoare, ce se oprește cu deosebire asupra părților bune, pentru a le da și mai mult relief.

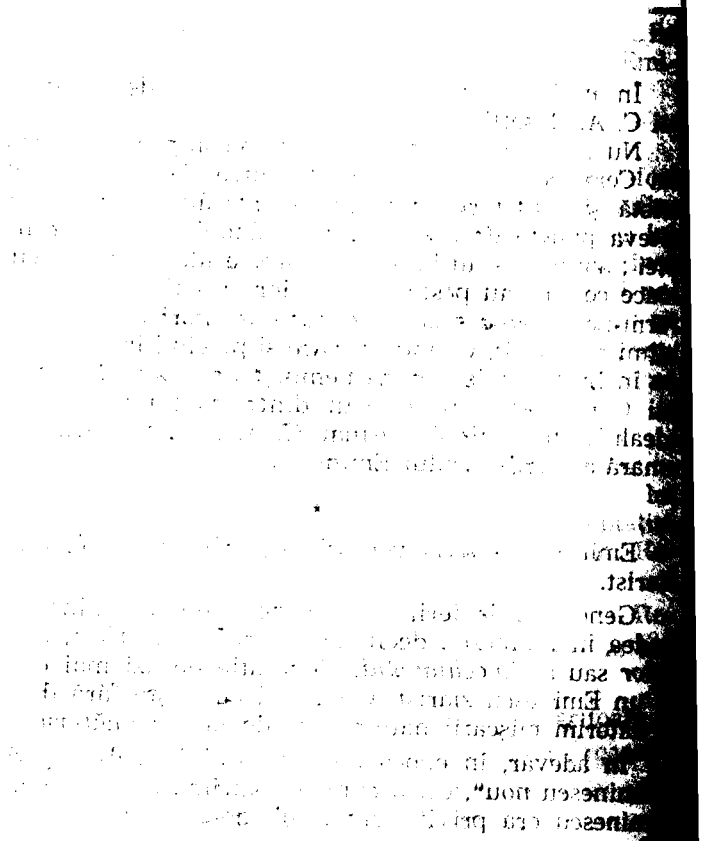
*

Negreșit, există și o altă critică : critica părților întunecate, a scăderilor dintr-o operă de artă.

E critica negativă.

Nu-i tăgăduiesc meritul. Ia înaintea timpului. Căci timpul elimină de la sine. Critica o poate ajuta în selecționarea lucrurilor frumoase, precipitîndu-i mersul...

Cu mult mai folositoare îmi pare însă așa-zisa critică „a frumuseților", critica cordială, înțelegătoare, acțiunea binefăcătoare a sșafandrului ce se scufundă în adîncul oceanului pentru a pescui perla rară. Un critic care a izbutit să sporească „frumosul" omenirii oricît de puțin e cu mult mai folositor decît criticul ce a nimicit oricît de multă uriciune literară.



C. A. ROSETTI ŞI M. EMINESCU

În anul aniversării lui *Don Quijote* cade şi centenarul lui C. A. Rosetti.

Nu voi să împing prea departe o comparaţie între eroul lui Cervantes şi C. A. Rosetti. Între Cavalerul cu figura tristă şi luptătorul democraţiei române s-ar găsi totuşi cîteva puncte de asemănare. Amîndoi au fost eroii Utopiei ; amîndoi s-au luptat în numele idealismului, cu mijloace ce treceau peste măsura lor şi a timpului ; plini de formule generoase şi umanitare, de nori aristofanici, sublimi şi ridicoli, văzînd în mare şi privind în sus. Amîndoi au întîlnit în cale o pană nemuritoare. Don Quijote, pana lui Cervantes, care a făcut dintr-însul un epic erou al idealului travestit şi asasinat. C. A. Rosetti a întîlnit pana amară a pamfletarului Eminescu...

*

Eminescu a scris versuri nemuritoare. A fost însă şi ziarist.

Generaţia de ieri, ca şi generaţiile de mîine nu vor vedea în Eminescu decît pe autorul *Scrisorilor*, al *Sonetelor* sau al *Luceafărului*. Generaţia de azi mai cunoaşte şi un Eminescu ziarist. Cred că-l cunoaşte fără de folos : o datorim mişcării naţionaliste de la *Sămănătorul*...

În adevăr, în epoca *Sămănătorului* se descoperise un „Eminescu nou", după cum se exprima d. N. Iorga. Acest Eminescu era privit numai sub două aspecte : Eminescu iubitor şi culegător de poezii populare şi Eminescu ziarist. În cel dintîi, se căuta un părinte al ţărănismului literar ; în cel din urmă, partidul naţionalist ce s-ar înjgheba sub forme politice, părăsind crisalida literară, îşi căuta un patron al xenofobiei lui şi a unui conservatorism gospodăresc...

Eminescu culegător de poezii populare e numai un amănunt de oarecare interes, dar care nu explică înălţimea de gîndire şi plasticitatea de formă a *Luceafărului* sau a *Scrisorii întîia*...

Gazetarul Eminescu nu are măcar nici această însemnătate relativă. În bună parte, Eminescu a fost un pamfletar regretabil. Nici adîncimea cugetării lui politice, nici vreun talent deosebit de formă nu îndreptăţesc sforţările *Sămănătorului* şi ale naţionaliştilor de a face din Eminescu un mare cugetător politic şi un mare gazetar.

*

A avut negreşit o cugetare politică. Eminescu a fost un pamfletar de idei şi nu numai de cuvinte, ca pamfletarii noştri de azi. I se cuvine această dreptate. Firea lui pasionată, ca şi nevoile gazetăriei zilnice l-au silit însă să-şi împingă cugetarea pînă la concluzii exagerate şi neinteligente. Recitite, multe pagini de ale lui Eminescu ne fac azi să regretăm că un poet de o aşa de mare contemplativitate şi putere de abstracţie s-a pogorît la atîtea mărunţişuri şi la o patimă politică înjositoare.

*

Nu mă voi opri acum asupra cugetării politice a lui Eminescu. Voi da numai o pildă de patima neîndreptăţită a pamfletarului împotriva figurei senine a lui C. A. Rosetti.

Idealistul Eminescu n-a înţeles idealismul lui C. A. Rosetti. Neînţelegîndu-l, s-a înverşunat împotriva lui în nenumărate articole.

Ura lui l-a urmărit pînă şi sub forma nepieritoare a poeziei... „Pocitura ce-şi aruncă bulbucaţii ochi de broască" din *Satira III* este C. A. Rosetti !

Într-un articol de uricioasă gazetărie, din acele ce încep să dispară cu totul și sub pene mult inferioare celei a lui Eminescu, pamfletarul atacă pe C. A. Rosetti :

„În ce consistă dar meritele partidului, preconizate de C. A. Rosetti ?

Era d. C. A. Rosetti sau ai săi membri în adunarea *ad-hoc* din Moldova ?

Nu. Au zis *da* la ceea ce se făcea dincolo și atîta e tot.

S-a lepădat de privilegii și a luat patentă de negustor, zice.

Negustor de vorbe goale, iată ce s-a făcut din capul locului și pînă astăzi.

Întrebatu-s-a unul singur dintre acei patrioți dacă munca sa echivalează lefile pe care le ia de la contribuabili ?

Desigur că nu.

Însuși d. C. A. Rosetti, cel cu patenta de negustor de la 1844, își sfîrșește cariera negustoriei de principii prin a fi pensionar al statului, la umbra aceluiași buget la care aspiră toată suflarea patriotică !"

Sau aiure :

„E de notorietatea publică că d. C. A. Rosetti n-are a face pe departe cu familiile istorice de același nume care se află în țară, e de notorietate publică că tatăl d-sale era grec, că d-sa pronunță încă azi limba românească peltic ca orice grec".

Iată-l pe marele român C. A. Rosetti contestat în naționalitate de teoreticianul „stratelor suprapuse" !

Sau :

„Ce-i pasă, ce-i poate păsa unui C. A. Rosettis, unui Giannis, unui Pherekydes, coborîtori din străini, în care idei și sentimente nici pot prinde rădăcini, de vreme ce cad pe pămînt sterp, de Țara Românească, de poporul nostru, de obiceiurile ori de trecutul nostru"...

O ultimă dovadă de gazetăria urîtă pe care a făcut-o uneori Eminescu.

C. A. Rosetti înființase, ca ministru de Interne, spitale la țară. Orice reacționar ar fi trebuit să fie încîntat. Eminescu exclamă totuși :

„Spitaluri în sate !

Iată în adevăr signatura guvernului și partidului roșu.

Poporul acesta e atît de exploatat, tratat cu atîta neomenie, otrăvit zilnic de frații d-lui Rosetti, cu care a împărțit «mielul Paștelor», încît are nevoie de sticle de medicament...

Pînă și sănătatea fizică a poporului nostru, robit de uzură, stors de corupție administrativă, otrăvit de jidani, e compromisă atît de adînc încît trebuiesc spitaluri în sate.

...De batjocura urdorilor și spurcăciunilor universului a ajuns poporul românesc.

Și aceste rele strigătoare la cer, d. C. A. Rosetti le lecuiește cu decoct de mușețel ? Ridicol !"

Ba nu. Ridicolă e argumentarea paradoxală și pătimașă a lui Eminescu. De altfel, cu toată înverșunarea acestui mare poet lunecat la pamflet, figura lui C. A. Rosetti rămîne senină pentru generațiile viitoare.

FAGUET

Emile Faguet a murit.

După Brunetière, Jules Lemaître. După Jules Lemaître, Emile Faguet. În cîțiva ani Franța și-a pierdut pe cei mai de seamă critici. Dintre cei tineri, nimeni nu se ridică pentru a le lua locul. O nefericire mai mare decît multe din calamitățile războiului.

În Brunetière biruia spiritul de doctrină, o erudiție clădită în jurul unui puternic sistem osos ; în Jules Lemaître biruia grația feminină și vagabondă, o sensibilitate poetică delicată și un talent literar rafinat ; în Emile Faguet biruia puterea covîrșitoare a inteligenței, o facilitate universală, un rar spirit de analiză și de sinteză în lumea ideilor.

Brunetière s-a încercat să facă din critică o vastă știință pozitivă : nobilă și zadarnică încercare. Jules Lemaître ne-a dat subtile pagini de critică poetică ; nimic din domeniul sensibilității nu i-a rămas necunoscut. Emile Faguet a fost criticul ideilor. Nimeni n-a reconstituit mai bine sistemele cugetătorilor francezi și uneori chiar și străini ; nimeni n-a pătruns mai adînc toate undele gîndirei universale și nu i-a discutat îndreptățirea cu o dialectică mai viguroasă și mai vioaie.

Deosebiți prin temperament și talent, acești trei critici au fost reuniți printr-o idee comună : dragostea de patrie, cu tot ce-i face ființa și gloria, cu patrimoniul de cultură,

de credințe și de tradiții, patria adorată în aparențele nobile ale naturei ei, ca și în întregul șirag al strămoșilor și al formelor vetuste.

Brunetière era regalist și catolic ; Jules Lemaître era regalist fără a fi catolic ; Emile Faguet, nici una, nici alta. Era totuși un patriot, un naționalist și un tradiționalist ca aproape întreaga elită a Franței cugetătoare...

*

Nu voi uita niciodată legăturile mele cu acest mare critic. Cuvintele lui de laudă mi-au fost cea mai dulce mîngîiere. Bunăvoința lui m-a întovărășit pretutindeni. Chiar cu puține zile înainte de izbucnirea războiului, bolnav, s-a ostenit să colinde redacțiile pariziene în folosul unei țări pe care o iubea fără s-o fi cunoscut.

Nu-l voi mai vedea.

Nu-i voi mai urmări activitatea lui prodigioasă și aproape fără pereche în întreaga Europă. Nu-i voi mai citi nici *Însemnările de război,* pline de un avînt atît de tineresc și de o putere de iluzie de necrezut la un bătrîn de șaptezeci de ani...

*

Vasta lui operă a rămas însă în mîinile noastre și ale generațiilor viitoare. Cu toții vom putea culege roadele unei mari inteligențe și ale unui rar dar de însuflețire a lucrurilor abstracte...

Pentru cei ce l-au cunoscut mai de aproape în amintirea lor Emile Faguet va mai rămîne și o mare pildă...

Mă văd și acum în odăița lui modestă de la etajul al patrulea al unei case din Rue Monge. Ce sărăcie cuviincioasă în aceste camere pline pînă sus cu cărți ! Ce bunătate încurajatoare în primirea marelui critic ! Aveam dinainte pe unul din cei mai mari frămîntători de idei ai veacului și pe unul din cei mai prodigioși oameni de litere, și totuși nimic în ființa lui nu trăda conștiința unei supremații intelectuale. N-am întîlnit niciodată un om de o cordialitate mai sinceră. Și în timp ce ascultam cuvintele prietenești ale marelui critic, gîndul îmi fugea la unii din profesorii noștri universitari, cu fumuri de somități și

cu pretenții științifice pe temeiul doar al unor manuale didactice !...

*

Ca mai toți marii scriitori ai Franței, Faguet a murit cu condeiul în mînă. Citeam ultimul lui articol cînd mi-a sosit vestea morții... A murit și ca un erou al nobilei lui profesiuni de scriitor și ca un paladin al patriei. Activitatea din urmă și-o închinase deșteptării energiilor Franței și exaltării legitime a idealului rasei lui amenințate...

FAGUET

Émile Faguet a murit.

Cu Faguet dispare cel mai însemnat critic al epocei contemporane... Nu un critic al poeților și al operelor de sensibilitate, ci un critic al ideilor. Nimeni n-a stăpînit mai bine ca dînsul ritmul cugetării universale. Nimeni n-a pătruns mai adînc sistemele tuturor filozofilor, sociologilor și ale tuturor oamenilor de gîndire. Nimeni n-a pus în slujba criticei o putere de sinteză și o dialectică mai strînsă și mai strălucită decît Emile Faguet...

*

În aceste rînduri nu mă voi încerca totuși să arăt marea pierdere pe care a încercat-o critica contemporană prin moartea lui Emile Faguet.

O voi face aiurea.

Aș vrea să evoc numai în cîteva rînduri pe marele bătrîn, ce mi-a arătat atîta prietenie și încurajare...

...Îl văd și acum în micul lui apartament din Rue Monge. Sus, la etajul al patrulea. Cînd sunai, îți deschidea el singur. N-avea servitoare, în acest apartament de boem. De cealaltă parte a străzii și la același etaj era apartamentul de locuință al criticului...

La ușă, te aștepta o mînă cordială și un debit de cuvinte ce cădeau în cascade. Fraza lui Faguet n-avea niciodată o unitate de ton. Era cu suișuri și pogorîri. Se

înălța și cădea brusc, fără sonoritate și chiar cu oarecare scîrțîituri...

Mai mult scurt, destul de îndesat, cu o oarecare grăsime nesănătoasă, care ar fi putut aminti pe Balzac. O figură palidă, nesănătos de palidă, cu o evidentă obosire în trăsături. Neurastenia îl încercase de mult. Aproape nu putea dormi. Într-o noapte tragică de nesomn abia a putut fi oprit de a nu se arunca pe geam.

Și totuși lucra. Cu cît era mai bolnav — în ultimul timp fusese lovit și de altă infirmitate — cu atît muncea mai mult. Activitatea lui Faguet a fost prodigioasă : vreo patruzeci de volume adunate, vreo sută cincizeci de volume de articole risipite prin revistele și ziarele Parisului. Faguet a fost nu numai un critic constructiv de o știință universală și de o putere de analiză rară. A fost și un strălucit cronicar. Era un om de spirit. Avea și memoria spiritului. Cunoștea spiritele tuturor scriitorilor. În marginea evenimentelor, el a brodat deci un chenar viu și șerpuitor de comentarii spirituale și paradoxale...

*

Primirea lui era cordială. Niciodată n-am văzut la un om atît de ilustru o așa totală uitare de sine... Nimic nu te-ar fi făcut să bănuiești în Faguet pe Faguet : adică pe marele scriitor al „celor patru secole", al *Politicilor și moraliștilor* și al atîtor volume de sociologie și de filozofie...

O simplicitate dusă pînă la cea din urmă limită. Simplicitatea începea de la cele două odăi ale „home-ului" lui Faguet... Polițe albe de brad bătute de-a lungul zidurilor, pline de cărți nelegate. Ce prețioase dedicații n-am citit pe aceste cărți !... Cîteva fotografii pe o mescioară : bătrînul Faguet-tatăl, traducătorul lui Sofocle, și sora lui Faguet, ființa pe care a iubit-o mai mult pe lume marele critic. Scaune desfundate. Unele își arătau substanța cenușie a conținutului.

La un mic birou, lîngă un foc veșnic scormonit cu cleștele criticului, stătea Emile Faguet, cu bonetul în cap... Conversația lui era neprevăzută, tăiată de degresiuni de *oh, mon ami !, de ah ! mon ami,* dumicată de gesturi fără

măsură, de izbucniri de rîs și de cuvinte de spirit. Mai presus de toate, stăpînea o cordialitate, o bunăvoință universală și o bonomie încîntătoare, venind de la una din cele mai vaste inteligențe omenești...

În acest colț modest și chiar sărăcăcios îl voi vedea întotdeauna pe singurul om de la care am învățat ceva...

EMILE FAGUET

Cu Emile Faguet dispare cel mai mare critic contemporan și una din cele mai vaste inteligențe ale veacului. Dacă ar fi să urmărim procesul de simplificare al lui Taine, am recunoaște în inteligență „la faculté maîtresse" a lui Faguet. O nețărmurită curiozitate și o adîncă pătrundere în lumea ideilor : iată întreg Faguet.

N-a fost numai un critic literar, ca Jules Lemaître. Nu s-a oprit numai la poezie sau la teatru. Curiozitatea lui s-a îndreptat spre tot ce este cugetare omenească. N-a cunoscut stavile. De la frivolitățile literaturii zilei, de la cronica spirituală, Faguet s-a ridicat în lumea ideilor eterne. Cele mai temeinice dintre cărțile lui îmbrățișează probleme de morală, de sociologie și de politică. Nimeni n-a expus cu mai multă luciditate toate sistemele marilor cugetători, ridicînd planul gîndirii lor, discutîndu-l, criticîndu-l cu o rară putere de dialectică și cu o vervă neîntrecută. Avea dreptate Jules Lemaître să scrie despre dînsul : „Je vois en lui une des pensées par qui les choses sont le plus profondément comprises et le moins déformées"...

A reflecta și a nu deforma este însușirea supremă a criticului.

*

N-a deformat.

A personalizat însă. Iată pentru ce recunosc în Faguet pe maestrul impresionismului modern.

Cu toată erudiția lui, cu toate perspectivele largi deschise asupra tuturor literaturilor și timpurilor, Faguet a fost un impresionist. N-a crezut într-o critică științifică. S-a ferit de sistematizări și generalizări grăbite. În afară de una din cărțile de tinerețe — *Drame ancien, Drame moderne* — Faguet n-a văzut niciodată prin mijlocul ideilor generale scumpe lui Taine. Privirea lui, de altfel, atît de pătrunzătoare n-a îmbrățișat epoci largi și n-a desfăcut secolele în scheme. N-a urmărit un adevăr aproximativ.

Impresionismul lui Faguet s-a mărginit la cîte un scriitor în parte.

De-a lungul secolelor nu a văzut decît individualități.

Pe acestea le-a adîncit în substanța lor intelectuală, redîndu-le apoi caracteristica printr-o virtuozitate de însuflețire și de vervă fără seamăn... Portretele lui rămîn în amintire. Cine a citit magistralul portret al lui Voltaire — acest „chaos d'idées claires" — nu-l mai uită. Toată frivolitatea inteligentă și mobilă a patriarhului de la Ferney și-a scuturat aripile în analiza lui Faguet. Cine a citit portretul robust și rubicund al lui Rabelais ; portretul lui Clément Marot, „cette première épreuve de la Fontaine, manquée si l'on veut par la comparaison avec l'épreuve définitive, mais déja intéresante et singulièrement originale" ; cine a cetit portretul lui Jean-Jacques Rousseau, acest erou al imaginației romantice, care n-a scris decît romane : „roman de l'humanité : *l'Inegalité ;* roman de la sociologie : *le Contract ;* roman de l'éducation : *l'Emile ;* roman du sentiment : *la Nouvelle Héloïse ;* roman de sa propre vie : *les Confessions" ;* cine a citit, mai ales, magistralul portret al lui Montesquieu, în care Faguet își recunoaște propria-i înclinare pentru studiile sociale și morale — cunoaște și spiritul de analiză al marelui critic și rarul talent de a însufleți gîndirea abstractă, dar și darul de a zugrăvi, de a caracteriza în linii puternice o fizionomie oricît de complicată : însăși rațiunea de a fi a impresionismului.

Prin această însușire capitală de a se scoborî în miezul chestiunilor și în sufletul scriitorilor și prin darul literar de a-și tălmăci impresiile în rînduri vii și incisive, Emile Faguet a fost cel mai de seamă critic impresionist al vremurilor moderne.

N-a avut, desigur, grația femenină și nici arta delicată a lui Jules Lemaître. A avut însă o privire mult mai ageră, un mare cult al ideilor. Inferior prin sensibilitate, l-a întrecut printr-o inteligență universală, printr-o vervă plebee nesecată, printr-o spontaneitate cuceritoare, printr-o mobilitate de spirit rară și, mai ales, printr-o prodigioasă activitate pe toate tărîmurile știinților morale, pe care Jules Lemaître nici nu le-a atins.

Știu că această activitate multilaterală e de obicei rău văzută de oamenii îngrădiți într-o specialitate, sau chiar de acei ce n-au nici o specialitate. E încă un snobism al unei epoce de știință seacă, al cărei ideal e în acumularea de notițe inutile. Mai mult prețuiește o idee limpede a lui Faguet decît o serie întreagă de volumașe bibliografice ale unui compilator.

*

Înzestrat cu o inteligență atît de vastă și cu un talent literar atît de viu și de colorat ; liberal pînă în adîncul sufletului, deși nu s-a speriat nici de socialism ; liber cugetător, cu toate că a fost acuzat de clericalism ; tradiționalist și, deci, în principiu, dușman al veacului al XVIII-lea, care a rupt tradiția a cinci sau șase secole de civilizație și cultură națională ; patriot și naționalist, deși primind regimul Republicei franceze, Emile Faguet moare, lăsînd în urma lui o operă imensă de critic literar pătrunzător, de sociolog și de moralist, care îl pun printre cei mai strălucițî frămîntători de idei ai veacului nostru.

FAGUETIANA...

I

N-am de gînd să scriu un Faguet-anecdotic. S-ar putea face totuși un volum plin de amănunte interesante. În mijlocul unei munci ordonate, aș putea zice al unei imense munci, Faguet a dus o viață dezordonată, plină de pitoresc și de elemente anecdotice.

*

A fost un boem. Un neînduplecat boem. Nimic din ascendența carierii lui nu l-a putut face să-și mute locuința din Cartierul Latin. La Academie se întreținea cu ducii și marchizii. Odinioară străbătuse și prin saloanele academice, în care se fac și se desfac reputațiile literare și „mondene". Rămăsese totuși în locuința lui sărăcăcioasă de la etajul al patrulea. Nimic nu l-a putut despărți de Rue Monge.

Trecătorii îl vedeau dimineața traversînd strada (uneori în pantofi) de la locuința lui de „familist" (o familie legitimată tîrziu), la locuința lui de „garçon", din care au ieșit atîtea pagini magistrale de critică : amîndouă locuințele tot atît de modeste. Omul acesta hărțuit de toate revistele și ziarele Parisului, ce-i cereau sau îi „comandau" articolul, n-avea nici telefon, nici ascensor și, la domiciliul literar, nici măcar servitoare.

Sala de așteptare a lui Faguet lua duminica dimineața, cînd primea, o înfățișare pitorească... Într-o mică odaie tapisată cu cărți stăteau îngrămădite în picioare vreo do-

uăzeci de persoane... Și ce amestec de lume !... De la academiciani sau scriitori cunoscuți și pînă la bătrîni cabotini sau „théâtreuse“ sulemenite. Pe atunci „Maestrul“ făcea critică dramatică la *Journal des Débats* și toți ratații teatrelor de cartiere aspirau la un rînd elogios al marelui critic. În Faguet nu vedeau decît pe cronicarul dramatic. Nici nu bănuiau că acest om a scris și formidabile patru volume ale *Secolelor* sau cele trei volume de *Politiques et Moralistes*...

*

Cu toată situația lui academică și universitară, Faguet nu-și lăsase obiceiurile tinereții, venea la cafenea ! Mi-*aduc aminte că răposatul meu prieten* Pompiliu Eliade avea o stimă foarte mediocră pentru Emile Faguet, din pricină că-l vedea adese la dispăruta cafenea Vachette. Nu-și putea închipui că poate fi mare un om ce-și bea cafeaua la o măsuță, alături de jucătorii de manilă și de flegmaticii jucători de domino... Pompiliu Eliade prefera manechinul pompos și doctoral, care a fost toată viața lui Fernand Brunetière...

Faguet a rămas pînă la urmă un boem, lipsit de orice eleganță exterioară, dezordonat în îmbrăcăminte și în gesturi, adese soliloc. Îndărătul lui stătea o tinerețe petrecută în cafenele, în redacții de ziare și în „bandele“ vesele de duminică ale camarazilor ce vîslesc pe Sena și dejunează la țară pe iarbă verde : amestec de seriozitate și de frivolitate.

Oricum, ceva caracteristic vieții pariziene...

Oamenii serioși și muncitori nu sunt ținuți să fie solemni cu toate actele vieții lor. Duminica petrec. Se întovărășesc în bande și în „partizi galante“, își iau bărci laolaltă și duc o viață comună și, uneori, comunistă, zgomotoasă, pitorească.

Luni, fiecare își reia ocupația lui : doctorul taie și spintecă ; avocatul pledează. Căci această viață de „bandă“ (cu totul necunoscută la noi) se prelungește și dincolo de viața studențească. Ea își întinde ramificațiile și în viața reală. Cei mai mulți, spre desperarea părinților, se însoară cu tovarășele de duminică. Iar din viața comună și jovială se încheagă prietenii trainice și solidarități necesare pentru cariera de mai tîrziu...

O astfel de viață a dus în tinerețea lui și marele critic Emile Faguet...

Poate din această pricină cea dintîi carte a lui a apărut pe cînd scriitorul avea 36 de ani ! La această vîrstă, la noi se sfîrșesc carierele literare...

II

Faguet era una din celebrițăile Sorbonei.

În *Baedeker,* alături de obeliscul de la Lucsor sau de fîntîna lui Carpeaux, era trecut printre monumentele Parisului și cursul lui Faguet de miercuri, de la unu și jumătate la două jumătate.

Cu cartea roșie la subsuoară, pogorau nenumăratele fiice ale Albionului în căutarea Cartierului Latin, în lungi și dizgrațioase „theorii panathenaice“...

A-oh ! A-oh ! Iată și Sorbona... Fiind recomandat de cartea roșie, cursul lui Faguet trebuia ascultat măcar o singură dată. La nevoie, trebuia „văzut“ — căci multe din auditoarele lui Faguet nici nu știau franțuzește...

*

Și pe cînd amfiteatrul Richelieu gemea de o lume cosmopolită și mai ales femenină, de cîte ori n-am întîlnit pe Faguet într-o mică „cremerie“ de pe bulevardul Saint Michel, dejunînd pentru un leu și cincisprezece bani ! În preajma cursului și a ședințelor de joi ale Academiei, Faguet mînca prin astfel de localuri democratice, alături de studenți săraci sau chiar de lucrători...

*

Oratoria lui Faguet nu era academică. Nu amintea întru nimic oratoria înflăcărată sau solemnă a epocei eroice : oratoria unui Michelet sau Quinet, a unui Villemain, Victor Cousin sau Guizot...

Ea nu putea sta alături nici chiar de aticismul elegant, sobru și măsurat al lui Croiset sau de elocința solemnă și doctorală a lui Lanson.

Un timbru neegal și neplăcut. Glasul lui Faguet se urca și se pogora pe scara lui Iacob ca îngerii biblici. Cînd șoptea, cînd suna din fanfare. Nimic legat, nimic susținut. Aproape negația oricărei oratorii, ce presupune un plan, o unitate, o gradație, o forță interioară disciplinată. O lipsă totală de efecte, de figuri și de eleganță în elocuțiune.

Și totuși cursurile lui Faguet erau interesante, nu numai prin cuprinsul lor neîndoios, dar chiar și prin forma lor. Aș putea zice : *prin absența oricărei forme.*

Neavînd *artă,* elocința lui Faguet avea *viață.* Ea avea, într-o măsură neobicinuită, darul de a însufleți. Ca și în scris, Faguet dădea viață tuturor chestiunilor literare pe care le atingea în cuvîntarea lui grăbită...

Cursul lui Faguet nu era niciodată expozitiv. Cu atît mai mult, nu era doctoral... Neaparținînd oratoriei, aparținea artei dramatice. Faguet era un actor ce improviza o mică piesă de teatru întocmai ca actorii italieni. Un actor ce joacă mai multe roluri...

Mai întîi, rolul unui om ce expune o teorie și apoi rolurile felurite ale contrazicătorilor. Pentru Faguet nimic nu exista fără contrazicere. Rînd pe rînd își făcea toate obiecțiile cu putință, schimbîndu-și chiar glasul și imitînd gesturile altora. Apoi răspundea el.

Jucat astfel, cursul lui Faguet avea un interes dramatic.

Ascultai un dialog însuflețit. Rar numai cuvîntătorul se pierdea în monoloage interioare, în digresiuni șoptite uneori în manșetă...

*

Înzestrat cu un astfel de talent dramatic de însuflețire, cursul lui Faguet era plin de viață circulantă. Și, deși era lipsit de orice artă oratorică, știa să intereseze chiar și pe cele mai flegmatice fiice ale Albionului.

III

Nu voi uita niciodată cum l-am văzut întîiași dată pe Faguet.

Firește, la Sorbona...

În mijlocul unei nedumeriri încordate, Faguet vorbea. Și vorbea în felul lui particular de a vorbi : însuflețit. Ridica tonul și-l pogora. Își obiecta și își răspundea singur. Deodată cădea în soliloc. Se cufunda într-o meditație vorbită. Scăpînd un creion, Faguet continuă să vorbească și de sub catedră. Gesturi largi, fără să fie și îngrijite sau oratorice. Faguet ar fi putut învăța mult de la gesticulația expresivă și prin excelență oratorică a d-lui T. Maiorescu...

Și despre ce vorbea Faguet ?

Despre André Chénier...

Un domn din sală se scoală, se apropie de catedră și-i șoptește ceva la ureche lui Faguet...

Faguet izbucnește deodată într-un rîs zgomotos și cordial :

— *Ah, mon ami, à un certain âge arrive souvent !*

El trebuia să vorbească de Montaigne... Fără altă tulburare, Faguet iar continuă deci cursul despre Montaigne, cu aceeași vervă și însuflețire...

*

Cine l-a auzit vorbind pe Faguet nu-i poate ceti proza fără să nu-l vadă gesticulînd și fără să nu-i audă intonațiile glasului...

Scrisul lui Faguet e o proză vorbită. Ai crede-o dictată, ca proza lui Gheorghe Panu. Și totuși Faguet nu dicta. Scria numai cum vorbea. Rareori poți urmări la un scriitor ca la Emile Faguet accentul și pulsul vorbirii.

Scrisul lui are deci aceleași merite și lipsuri ca și oratoria lui. Nu e artistic, dacă înțelegem prin artă sobrietate și eleganță. Proza lui Faguet nu are măsură și nici aticism. E o proză însă colorată, vibrantă, urmărind toate sinuozitățile vorbirii, toate digresiunile unui temperament tumultuos și combativ. E deci o proză vie în care simți puternica viață ce se zbătea în Faguet și rarul lui dar de a însufleți și dramatiza cele mai abstracte idei. Plebeu și masiv prin formă, stilul lui Faguet interesează și încordează.

Nu se poate, firește, compara cu stilul aristocrat și rafinat al lui Anatole France sau cu proza unduioasă și

femenină a lui Jules Lemaître... E mai viguros, impulsiv și captivant. A putea reține pe cititor îmi pare cea mai mare însușire a unui stil. Sunt atîția scriitori eleganți asupra cărora nu-ți poți încătuşa atenția !...

*

Faguet a murit, și articolele lui apar încă... Venite cu întîrzierea firească împrejurărilor de astăzi, ele ne mai înduioşează totuși. Ai zice un glas *post-mortem*... Nimic mai mișcător decît aceste articole pline de idei și de viață care vin de dincolo de mormînt...

Faguet a murit cu condeiul în mînă. Nu e o figură retorică.

Probabil că chiar în ziua morței a scris un articol. Și cazul lui Faguet nu e un caz rar. Se întîmplă mai tuturor scriitorilor francezi atît de muncitori și, mai ales, atît de disciplinați în munca lor. Munca pentru dînșii e un principiu de viață... Fără ea, e un început al odihnei eterne. Astfel se explică activitatea lor prodigioasă, aproape fără alt țel decît țelul interior al oricărei forțe ce se desfășoară cu porunca unei fatalități...

Noi suntem încă departe de această disciplină. La noi, cînd moare trupește un scriitor, încetase să mai trăiască de mult sufletește... Sunt scriitori care n-au mai scris de douăzeci de ani. Activitatea românească e o activitate strălucitoare, scurtă și fără urmare. Vor mai trebui veacuri de disciplină și de cultură pentru a ajunge și noi la această superbă activitate neîntreruptă și fatală.

IV

Urmărind efemeridele noastre cu prilejul morței lui Faguet, mi s-a trezit o bănuială. O împărtășesc și cititorilor acestui ziar. S-ar putea întîmpla să fie îndreptățită.

Bănuiesc anume că Faguet a fost român...

*

Într-o revistă apărută ca o floare candidă în marginea războiului mondial, am citit un articol al unui cugetător român asupra criticului francez...

După părerea scriitorului nostru, Faguet n-a fost decît un meșteșugar grăbit și puțin serios al condeiului. Un vulgarizator.

Fetele capitalei noastre poartă în ghiozdanul lor, alături de un roman al lui Zola, și cîte un volum al lui Faguet. Își capătă astfel un lustru intelectual. Vor putea vorbi la five o'clock despre Nietzsche sau Platon fără să-i fi citit vreodată. Bunul și banalul Faguet le-a dat cîte o vagă idee...

Astfel se reflectează autorului *Secolului al XVII-lea* și al *Secolului al XIX-lea*, autorul celor trei volume de *Politiques et Moralistes*, în mintea acestui cugetător bucureștean. Numele lui nu are nici o însemnătate. E legiune. După cîțiva ani de Universitate neisprăvită, acest tînăr s-a pus de timpuriu la școala vieții, alegîndu-și ca învățător pe marele nostru moralist național d. Bogdan-Pitești. De doi ani e filozoful *Cronicei* și al *Libertății*, cele două nobile expresii ale speculației filozofice românești dezinteresate. Tînărul nostru cugetător a auzit, desigur, de învinuirile pe care unii specialiști le-au făcut sintezelor filozofice ale lui Faguet. Ceartă de specialiști împotriva celor ce trec peste amănunte pentru a construi sinteze. Răzbunare legitimă...

Filozoful român nu e însă vreun specialist. E și el un generalizator și vulgarizator al doctrinei învățătorului său de la *Libertatea*...

Pentru ce, dar, disprețul acesta atît de măreț ? Pentru ce imaginea fetei de pension cu un volum de Faguet în ghiozdan ?

Acest volum nu le-ar strica și filozofilor originali ai *Libertății*...

*

Într-o revistă cu mult mai serioasă, am citit o altă notiță asupra lui Faguet.

Bietul Faguet ! N-are noroc printre confrații de la București...

Pentru cugetătorul român al acestei reviste, marele critic francez era un biet burghez, căruia îi plăceau opereta și vodevilul. Pentru el, o pisică era o pisică. Închipuiește-ți ! Pentru alții, cu ajutorul manualelor lui Mas-

péro, o pisică devine nu știu ce divinitate egipteană, care poate face subiectul unei poezii de erudiție pretențioasă...

Semnul caracteristic al lui Faguet, după filozoful român, era *cultul incompetenții.*

Da. Faguet a scris o carte cu titlul *Cultul incompetenței.* Cugetătorul român n-a citit-o însă. Nu-i cunoaște decît titlul. Cunoscînd-o, i-ar fi fost rușine să amintească de ea. Faguet a scris-o tocmai pentru incompetenți ca domnia-sa...

Căci dacă sunt dicționare care la nevoie te pot ajuta să citești în altă limbă, nu s-au inventat încă dicționare care să te facă să înțelegi anumite cărți, fără să fi avut o îndelungă pregătire și o cultură ceva mai temeinică. În cultură nu se fac salturi mortale.

*

Și atunci, o bănuială...

Văzînd cum filozofii români vorbesc de Faguet, am prins bănuiala că și Faguet a fost poate român. Purtăm, de obicei, mai mult respect străinilor. Pe Faguet criticii noștri l-au tratat însă *românește,* adică fără cuviință și cu floricele stilistice de pamfletar, ca și cum ar colabora la altă revistă decît cea la care scriau ei, sau ca și cum ar fi din altă „tovărășie" literară, sau și-ar lua „schwartzul" la cafeneaua din față...

PAGINI ANTICE : „PERȘII" LUI ESCHIL

Critică ?

Nu.

Sunt cărți ce se deschid uneori de la sine. Par uitate. Și deodată își cer dreptul la viață. Se deschide mai întîi una. Celelalte vin cu necesitate. Homer trage cu dînsul pe Eschil, pe Sofocle, pe Euripide și toată antichitatea. Zeii întineresc ; Olimpul se populează ; basmele mitologiei prind viață ; litera moartă a legendelor se însuflețește. Antichitatea întreagă începe să trăiască. Ne refacem un suflet nou și armonic. Înțelegem astfel mai bine literatura timpurilor de care ne despart două mii de ani de prefacere a sensibilității artistice. Pe cît ne putem separa de epoca noastră, sărim în trecutul îndepărtat. Cădem din întîmplare pe o bancă de piatră a teatrului lui Dyonisos. Am fost în agora ; ne-am făcut datoria de cetățeni... Soarele scapătă în dosul Salaminei. E vremea înălțării sufletești... Opt ani după biruințele de la Salamina, Platea și Mycale, în timpul arhontelui Menon, Eschil își prezintă tragedia *Perșii.*

De aici, cîteva impresii.

*

Nu e o piesă de teatru. Trebuie să uităm toată dramaturgia modernă : un tînăr iubește pe o fată. Sosește al treilea și... Trebuie să uităm chiar și dramaturgia aristotelică : acțiune, caractere, purificare...

Perșii lui Eschil sunt un imn de preamărire a Atenei. Cel mai frumos imn dramatic ce s-a scris vreodată, jucat în cel mai potrivit cadru. În față, Salamina amintea cetățenilor biruința Atenei. Se vedea și dealul de pe care Xerxes privise desfășurarea luptei... În acest peisaj nemuritor și sub protecția *Athenei Poliade* de pe Acropole, a evocat Eschil cea mai glorioasă pagină războinică a Greciei, singura care, privită cu ochii cercetării moderne, nu pare o pulbere de aur peste un text sărac...

*

Pe timpul lui Eschil nu exista decît tragedia... Cum s-ar fi putut face însă apoteoza victoriei grecești în cadrele unei tragedii ? Iată o greutate pe care Eschil a ocolit-o cu dibăcie...

Poetul nu ne cîntă de-a dreptul triumful Atenei, ci dezastrul barbarilor. De aici, tragedia *Perșilor*. Acțiunea nu se petrece la Atena, în zgomotele de bucurie ale învingătorilor, ci la Suza, în jalea învinșilor ce se întorc în palatul plin de bocetele corului și ale vulnerabilei Atossa, mama lui Xerxes... La Atena au fost, desigur, bucurie și procesiuni. Toți le cunoșteau.

Trecuse numai opt ani. Imaginația poetului ar fi fost deci strîmtorată. Lirism, da ; poezie epică și dramatică, nu. La Suza, în vechiul palat al lui Darius, imaginația lui Eschil se putea desfășura în nobile și lungi litanii. Și cu cît aceste litanii erau mai dramatice, cu atît gloria Atenei ieșea dintre ele mai pură...

Negreșit e la mijloc o mare dibăcie teatrală : să te înalți din durerea altuia, să scoți dintr-o tragedie cel mai frumos imn de preamărire a patriei tale. O artă meșteșugită și savantă. Dacă ar fi pus pe un atenian să ne povestească lupta de la Salamina, efectul ar fi fost mult mai mic. În gura unui persan, triumful Atenei devine o apoteoză.

„O, orașe ale Asiei ! strigă Vestitorul sosit de pe cîmpul de luptă în jalnicul palat din Suza, o, Persie, odinioară lăcaș al bogăției ! O singură lovitură a nimicit atîta glorie !

Floarea perșilor a căzut sub soare ! Vai ! ce durere pentru mine de a vesti astfel de nenorociri ! Aflați, perșilor, că întreaga noastră armată e distrusă.

Corul. O, dezastru neauzit, îngrozitor ! ce veste ! Plîngeți, perșilor.

Vestitorul. Țărmurile Salaminei și toate locurile din vecinătate sunt acoperite cu cadavrele soldaților noștri care au murit mișelește... Săgețile noastre nu ne-au slujit la nimic. Întreaga armată a pierit.

O, Salamină ! O, nume pe care îl urăsc ! o, Atenă cîte femei îi vor cere soții și fiii !“

Și după ce Vestitorul a povestit cu de-amănuntul desfășurarea luptei de la Salamina, din care reiese cu o artă atît de rafinată virtutea și bărbăția Atenei, corul se răspîndește în plîngeri sfîșietoare :

„O, Zeus ! tu ai distrus mîndra și numeroasa armată a perșilor, tu arunci Suza și Ecbatana în doliu. Cîte femei, unite în durere, cu fața stropită de lacrimi, își vor sfîșia vălul cu mîinile lor slabe, soții gingașe care, silite de acum la un plîns nesecat, vor cere culcușului moale pe bărbații lor tineri... Asia întreagă despopulată geme. Xerxes i-a luat copiii... Xerxes i-a pierdut... La ce mai slujește astăzi că Darius a domnit peste noi, adorat în Suza și pururi neînvins !

Pedestrașii și corăbierii, vai ! au fost luați de negre vase înaripate... Vasele i-au pierdut... Vasele i-au trădat ! Ah, zei ! și prin mîna ionienilor ! Abia regele nostru a scăpat peste cîmpiile înghețate ale Turciei !

Victime ale morții, vai... părăsite... oh, zei ! Pe țărmurile Cichecei ! Plîngi, Asie, sfîșie-ți sînul ; strigătul durerii tale să meargă pînă la cer ; ridică trista ta voce, strigătele tale jalnice...

Jucării ale valurilor, vai ! ei sunt hrana muților copii ai undelor amare...“

*

De pretutindeni apoteoza Atenei în gura dușmanilor :

„Unde-i așezată Atena ?“ întreabă bătrîna Atossa pe Vestitor.

„*Corul.* Departe de aici, la apusul soarelui pe care îl adorăm.

Atossa. Pe acest oraș voiește să-l distrugă fiul meu ?

Corul. Ruina lui l-ar face stăpînul întregei Grecii.

Atossa. Așadar, armata atenienilor e foarte numeroasă ?

Corul. Atît cît e, ea a făcut totuși mii de rele mezilor.

Atossa. Se luptă ei cu săgețile și cu arcul ?

Corul. Nu. Ei se luptă piept la piept cu lancea și cu scutul.

Atossa. Cine-i conduce ? Cine e stăpînul armatei lor ?

Corul. Nu sunt nici sclavi, nici supuși.

Atossa. Și cum au îndrăznit ei să-și aștepte dușmanii care năvălesc asupra lor ?

Corul. Cum au așteptat și pe cea mai frumoasă armată a lui Darius, pe care au distrus-o."

Sau în alt loc, Vestitorul :

„Atena e nepieritoare. Atît cît va trăi un singur cetățean, întăriturile ei vor rămîne neclintite."

Sau chiar în gura lui Xerxes :

— „Ionianul e războinic... Am văzut-o..."

*

Ce zi minunată trebuie să fi fost pentru foștii luptători de la Salamina ziua reprezentației tragediei lui Eschil ! După opt ani, ei ascultau de pe treptele teatrului Dyonisos acest superb imn funebru al unui popor zdrobit din care ieșea apoteoza propriei lor vitejii și a cetății lor nemuritoare. Nu cred să se lege de vreo altă piesă o emoție atît de puternică, de legitimă și de sănătoasă.

MUTUALITATE

De cîtva timp literatura a intrat într-o fază nouă *faza mutualității...*

Republica literelor nu mai e o republică învrăjbită, c o republică arcadică și idilică. Nu mai sunt dușmănii Pacea domnește... Deasupra Edenului literar stă scris cu litere de aur : *Hodie mihi, cras tibi* — azi mie, mîine ție

Individualismul destructiv a tăcut. Pentru ce aș face rău tovarășului ? Să-l ajut mai bine. Mîine mă va ajuta și el pe mine. Lumea e compusă din artiști și din filistini. Artiștii să se ajute între dînșii pentru a învinge pe filistini. Omul nu e un animal singuratic, ci sociabil. El nu se poate dezvolta și nu-și poate cuceri locul cuvenit sub soare decît organizîndu-se în societăți... Au înțeles, în sfîrșit, și scriitorii rostul vieții. Viața e scurtă și trebuie trăită cît mai bine. Fericirea trebuie înșfăcată din fugă... S-o aștepți deci cu încordare... Și nu singur, ci cu puteri unite... Un individ se pierde în vîrtejul forțelor contrare și dușmane... Mai mulți sunt mai bine înarmați.

Trăim în epoca de aur a cooperativelor și a societăților mutuale. Pînă și pulberea forțelor rurale s-au întovărășit pentru a ne da cooperative ce se pot apăra în concurența vieții economice.

Mai rămăsese doar scriitorii străini de epoca lor... Dintr-o veche tradiție, își visau visul lor de artă singuratici și nepăsători la zgomotele deșarte ale vieții. Nu erau însă

nepăsători la ceea ce scriau alții. Dimpotrivă. Un sentiment de dușmănie îi însuflețea...

S-au schimbat vremile... Au înțeles și scriitorii că dușmanul nu e înăuntru, ci în afară, în marele public, în nepăsarea de gheață a atîtor intelectuali care nu citesc nimic. În loc să-și continue lupta de distrugere reciprocă, scriitorii s-au unit deci pentru a se lupta cu nepăsarea din afară... S-au întocmit deci în cooperative. Uitînd vechile și zadarnicele lor certuri, s-au așezat în front pentru a se apăra în falangă macedoneană...

*

Cititorii — și mai ales cititorii acestui ziar — au băgat, negreșit, de seamă acest semn nou al vremurilor.

Un tînăr scriitor reprezintă o piesă de teatru. Critica meschină îi găsește și lucruri bune și lucruri rele : o lucrare, desigur, care făgăduiește... De unde însă această drămuire severă a criticei ? Cu ce drept ? Publicul are nevoie de cuvinte mai hotărîte.

Generația tînără s-a mutualizat deci. Un tînăr poet își lasă poezia deoparte și ia condeiul criticei. Din două aruncături dovedește că piesa camaradului din „cooperativă" începe o epocă nouă, e un „teatru mare". Cuvintele sub pana unui poet n-au nici o răspundere... Un tînăr nuvelist îi ia și el apărarea : piesa dramaturgului e o operă de mare valoare și fără scăderi. Un alt poet se amestecă și el. Apoi un altul și iarăși un altul. Într-un cuvînt, toți „membrii" cooperativei de admirație mutuală.

Din întîmplare, tînărul poet scoate a doua zi un volum de poezii. Tînărul dramaturg de ieri, tînărul nuvelist și toți ceilalți tineri poeți găsesc că tînărul poet cu volumul de astăzi este cu adevărat un poet, dacă nu chiar un mare poet... Tot din întîmplare, a treia zi vine rîndul tînărului nuvelist. Tînărul dramaturg de alaltăieri, tînărul poet de ieri și toți ceilalți poeți de mîine consacră pe învingătorul zilei...

S-a născut un mare prozator...

Simpatică generație !

Simpatici tineri ! Au înțeles, în sfîrșit, rostul vremei care stă în mutualitate.

II

Cazul tînărului poet ce crede că piesa tînărului dramaturg e o piesă cu care se începe o eră nouă în teatru, pentru ca la rîndul lui și tînărul dramaturg să creadă că volumul tînărului poet e o operă de mare valoare nu este un caz singuratic. Nici nu m-aș fi oprit altfel asupra lui. Concursul reciproc ce-și dau scriitorii s-a mai văzut și altă dată, fără să fi meritat o atenție mai deosebită. Acum însă nu mai e un caz, ci o legiune de cazuri. Nu e o întîmplare, ci un sistem.

A iubi însă pe întreaga lume e ca și cum n-ai iubi pe nimeni. Iată pentru ce aceste cooperative de admirație mutuală nu sunt prea largi. Mai întîi, nu e una singură, ci mai multe... S-au organizat după vîrstă, după interese comune sau după afinități elective. Fac astfel mici clanuri. Aceste comunități nu trăiesc totuși în dușmănie, ca altădată. Dimpotrivă, au raporturi de cea mai cordială vecinătate. Se tolerează reciproc. Se și ajută... Au înțeles că dușmanul nu e înăuntru, ci în afară... Punînd mîna pe cele mai populare foi, care sunt totdeodată și cele mai puțin supravegheate, își trimet saluturi matinale printre glastrele de flori ale ferestrelor...

Astfel se creează primăvăratece și fragede celebrități chiar la reviste obișnuite în altfel de tradiții...

*

Și critica ?

Critica n-are nici o legătură cu această literatură personală, naivă, de un entuziasm uneori îndoielnic și de o complectă incomprehensiune estetică... Încolo, poate fi privită ca o literatură anodină. N-are alt țel decît ca să se vorbească de cărțile ce apar. Dorință foarte legitimă. Gustul public a început să se întoarcă și spre literatura ro-

mână. Se citește mai mult. Se vînd cărțile într-o măsură neașteptată... Este un moment favorabil : publicul trebuie îndrumat în bunele lui intenții.

Fiecare carte se cuvine deci să apară în aureola unui eveniment literar. Poezioarele apărute în reviste își scutură ecouri admirative pe la notițele paginei din urmă. Pululează „maeștrii". Cîte un „maestru" mai bătrîn își scrie singur notițele sau îndeamnă pana unor tineri fericiți de a se compromite pentru o glorie bătrînă care se pogoară pînă la ei.

Sunt la o vîrstă binecuvîntată : n-au o reputație de apărat. Iscălitura lor valorează un spațiu alb...

*

Dar cititorii ?

Sunt, desigur, cititori destul de isteți care vor fi băgat de seamă existența mutualităților noastre literare și a complicităților cooperative... Vor fi băgat de seamă că prea s-au înmulțit maeștrii și operele „ce reprezintă o eră nouă", că prea avem talente ce se susțin unele pe altele într-o arcadică armonie... Vor fi zîmbit cu o ironie binevoitoare și vor fi trecut la lucruri mai serioase...

Sunt însă și cititori mai naivi. Își vor fi închipuit poate că s-a revărsat peste noi cornul abundenței. O dată cu permisurile de export, vor fi căzut și operele de talent. Pentru acești simpatici cititori mutualitatea tinerilor scriitori era de o necesitate aproape națională.

*

Oricum, suntem în progres față de trecut...

Acum cîțiva ani, literatura română trăia într-o atmosferă de vrăjmășie ce nu se poate respira. Un volum apărut era ca un fel de crimă. Săreau cerberii anonimi ai literaturii. Bietul autor era tîrît de demoni și lacerat cu bice de foc, pînă ce făcea jurăminte solemne că nu va mai scrie nimic...

În locul acestei atmosfere de ură a venit seninătatea de astăzi, cu juni maeștri ce se lansează, se congratulează, se admiră și se exaltează unul pe altul, așteptînd să le vină rîndul de a trece sub aceste arcuri de flori. E, prin urmare, un cîștig asupra trecutului.

PAGINI ANTICE : TACIT

I

Am publicat în două volume *Analele* lui Tacit în românește.

Am trăit un an în sumbra epocă imperială zugrăvită de marele istoric. În tot timpul m-a urmărit o puternică senzație de înăbușire. Mi se părea că străbăteam prin lunga galerie a unei mine întunecoase. Cu o nesfîrșită bucurie am ajuns apoi pe țărmul vieții contimporane...

Aceasta era deci realitatea epocei imperiale romane! Sinistră realitate! Toți cei ce laudă fără deosebire viața antică să citească pe Tacit. Nu în fragmente, ci în întregime. Vor rămîne cu o impresie neuitată de groază. Se vor simți zguduiți. A putut exista o lume atît de apocaliptică! Nu mă gîndesc numai la vicii : orice civilizație aduce o decădere a moravurilor. A putut însă exista, pe de o parte, o tiranie atît de sîngeroasă, iar pe de alta, o josnicie și o lașitate atît de obștești! Mintea noastră, deprinsă cu alte forme de viață socială și cu alte idei de umanitate, rămîne uimită...

După ce închizi sumbra operă a lui Tacit, te simți coprins de bucurie. A fost un vis urît. Trăim în alte vremi. Niște vremi pe care nu le prețuim cum trebuie. Le găsim mai prejos de trecut și de strămoși : le jertfim pe altarul lucrurilor ce au fost și nu mai sunt. E o tendință înrădăcinată în noi de a idealiza trecutul. Zugrăvindu-ne însă tragedia Imperiului Roman, Tacit ne risipește această iluzie. Ce bine e la lumina soarelui de azi! Am scăpat de centurionul ce aducea porunca de moarte, am scăpat de vizita doctorului ce deschidea în cîteva clipe vinele condamnatului și, mai ales, am scăpat de sila de a ne lăsa averile împăratului, preamărindu-l pentru grația de a ne trimite

...acolo unde s-au dus regele Ancus și Tullus.

Am scăpat de lăcomia delatorilor, de atotputernicia libertților și a femeilor, de lingușirea senatorilor și de lașitatea tuturor! Suntem liberi, trăim liberi. Moralitatea publică și privată a cîștigat mult. Ne bucurăm de toate drepturile constituționale. Avem libertatea cuvîntului, avem libertatea de a trăi sau a muri. Viața publică nu e plină de primejdii.

Frica morței nu ne silește la josnicii infame. Dorința de „a parveni" nu-și găsește în lingușiri singura pîrghie. Ce dulce e viața de azi după ce ai trăit un an în epoca sadicului Tiberiu, a imbecilului sîngeros Claudiu sau a nebunului megaloman Neron!

*

Ceea ce izbește de la început este atotputernicia imperială pe care n-o sprijinea nici o lege. Dimpotrivă, republica trăia încă cu numele. Mulțumită slugărniciei tuturor, împărații au ajuns însă la o tiranie primită de toți. Cu timpul numai s-au învăluit în hlamida „legei maiestății", care le dădea o nemărginită autoritate asupra faptelor și vorbelor tuturor cetățenilor. Ilustrul orator Mamercuz Scaurus era dușmanul atotputernicului Macron. Compunînd tragedia *Atreu,* Macron îi raportă lui Tiberiu subiectul și îi recită cîteva versuri ce s-ar fi putut interpreta ca îndreptate împotriva împăratului. Tiberiu zîmbi : „Scaurus a făcut din mine un Atreu, eu voi face dintr-însul un Ajax". Și în adevăr, Scaurus, vrednic urmaș al Aemiliilor, neașteptînd condamnarea, se sinucise ca Ajax. Soția lui, Sextia, îi împărtăși soarta.

Istoricul Cremutius Cordus, publicînd niște *Anale,* numise pe Cassius „ca cel din urmă dintre romani". Acuzatorii se ridică pe dată. În zadar se apără : „Sunt acuzat pentru vorbele mele, întru atît faptele îmi sunt de nevinovate! Aceste vorbe nu sunt însă îndreptate împotriva îm-

păratului sau a mamei lui, singurii acoperiți de legea de maiestate. Sunt învinuit că am lăudat pe Brutus și pe Cassius. Faptele lor au fost povestite de mulți istorici : nimeni nu s-a ferit însă de a-i lăuda." În zadar Cremutius cita pe Tit-Liviu, pe Asinius Pollio și pe Messala Corvinus, care lăudase pe Cassius și pe Brutus. În zadar strigă el : „Posteritatea dă fiecăruia dreptul său. Nu vor lipsi urmași care să pomenească nu numai de Cassius și de Brutus, ci chiar și de mine, dacă voi fi condamnat !" Cartea fu arsă, iar Cremutius fu silit să moară de foame...

Oricare înălța capul era doborît... Împeriul nivela. O avere însemnată, o autoritate mare, o origine ilustră trezeau bănuiala tiranului. Uneori numai lăcomia lui.

Valerius Asiaticus era o mare figură politică pe timpul lui Claudiu. Fusese de două ori consul. Avea însă și niște grădini vestite : grădinile de pe Pincio, de pe care apusurile de soare sunt adevărate apoteoze în dosul Vaticanului și a Janiculului. Messalina le rîvnea. Nu presimțea că avea să moară în boschetele lor de pini alpestri. Îi înscenă deci lui Valerius un proces ce se dezbătu în camera de culcare a împăratului.

Se ridică atunci Vitellius, una din cele mai hidoase figuri ale antichității. Cu lacrimi în ochi, el aminti vechea prietenie ce-l lega de Valerius. Mai aminti apoi meritele prietenului său și campania lui glorioasă în Britania. Iar ca încheiere : *să i se dea libertatea de a-și alege moartea !* Claudiu se sculă și el, îngăduindu-i cu o sinistră bătaie de joc această înaltă favoare...

Valerius le mulțumi. Se întoarse în grădinile lui. Își pregăti rugul. Îl mută apoi, pentru ca focul să nu vatăme frunzișul copacilor. Astfel pierea un fost consul roman !

Un alt consular ilustru, Antistus Vetus, avusese nenorocirea de a fi socrul lui Rubellius Platus, pe care Neron îl ucisese, bănuind într-însul un pretendent la tron... Bătrînul rămăsese ca o imputare vie. Cîțiva soldați trimiși de Neron îi împresurară casa de la moșia lui de la Formiae...

Pe lîngă dînsul, bătrînul avea și pe fiica lui. Rămînînd văduvă după Plautus, ea nu se hrănea decît ca să nu moară : în brațe i se rostogolise capul soțului ei și îi

păstrase încă hainele însîngerate. Polițta luă, în sfîrșit, drumul Neapolului, unde se afla împăratul. Nefiind primită, ea îl pîndi la ieșire spre a-i striga cu deznădejde : „Ascultă pe un nevinovat și nu da pradă unui sclav pe un fost coleg al tău de consulat". Rugăciunile ei găsiră însă pe Neron neînduplecat.

Se întoarse deci la Formiae spre a spune lui Vetus să-și ia orice nădejde... Cîțiva prieteni îl sfătuiră să lase pe Neron moștenitor al unei părți din avere, pentru a putea lăsa restul nepoților. Vetus respinse sfatul. El își împărți averea sclavilor, poruncindu-le să ia totul, afară de trei paturi de înmormîntare. În aceeași cameră și cu același pumnal ei își deschiseră apoi venele : bunica, tata și fata. Acoperiți cu un văl, ei fură duși în baie. Fiecare dorea să moară cel dintîi. Natura poartă însă ordinea firească. Întîi muri bunica, apoi tata, la urmă, fata.

Acuzați, după ce fusese înmormîntați, senatul îi condamnă la ștreang.

Neron se arată însă îngăduitor : le dădu voie să-și aleagă moartea...

Pe lîngă cruzime, se adaugă astfel și sinistra ironie a nebunului încoronat.

II

Puterii imperiale ce creștea nu-i răspundea decît o lașitate universală. Republica luneca spre tirania asiatică. Simțul libertății dispăruse. Moravurile moleșise caracterele. Nu mai erau voințe energice ; nu mai erau pumnale să sară din teacă pentru a ucide pe tirani. Cu drept cuvînt, Brutus și Cassius fusese numiți „cei din urmă romani"... Cu moartea lor dispăruse și Republica romană. Conjurația împotriva lui Cezar a fost ultima voință încordată pentru a opri mersul firesc al statului roman spre absolutism. Neizbutind, trebuia să urmeze monarhia vicleană și cumpătată a lui August și tirania sîngeroasă a urmașilor lui.

Comploturi, firește, s-au mai urzit. Nu însă pentru restaurarea vechei republice. Ele porneau din ambiții neîndestulate. Fiind, de altfel, lipsite de energie bărbătească,

au fost lesne descoperite. De la cea dintîi primejdie, se dovedea lipsa de caractere și prăpastia morală a imperiului. Unii mureau cu stoicism, deși li se cerea energie și nu pasivitate stoică. Cei mai mulți se grăbeau să-și răscumpere viața, divulgînd pe tovarășii lor reali sau închipuiți. Lașitatea copleșise caracterele.

*

O vastă conjurație s-a urzit, de pildă, împotriva lui Neron sub conducerea lui Cneius Piso. În conjurație intrase un mare număr de senatori, de tribuni militari, de foști consuli și chiar prefectul pretoriului, Faenius Rufus. E cu putință să fi fost amestecat și Seneca, cea mai curată autoritate a imperiului... Conjurația era să izbutească. O mică întîmplare neprevăzută, ca de obicei, o dădu în vileag.

Piso putuse ucide pe Neron chiar în vila lui de la Baiae. Nu voise însă să violeze drepturile sfinte ale ospitalității. „Mai bine să-l ucidem la Roma, în palatul lui clădit din lucrurile jefuite de la cetățeni". Scrupule morale cu un om ce-și asasinase mama, nevasta, fratele și care sîngera republica prin omoruri și spoliațiuni fără număr! De fapt, era numai o lașitate. Frica de răspundere îi făcuse să șovăiască mereu.

De îndată ce firul conjurației a fost prins, n-a mai putut fi oprit cursul revelațiilor. Fiecare voia să-și scape viața făcînd mărturisiri prețioase. Poetul Lucanus acuză pe propria lui mamă. Pildă grozavă de lașitate în fața morței! Quintianus și Senecio acuzară pe Glitius Gallus și pe Annius Pollio, prietenii lor cei mai buni...

Piso putea încă să facă un gest energic : să se ducă în tabere sau să atîțe poporul de la înălțimea forului. Unii dintre tovarăși îl îndemnau. „În curînd, spuneau ei, vor sosi soldații lui Neron ca să te pună în lanțuri și să te tîrască la o moarte nevrednică. Mai bine mori cu glorie, îmbrățișînd cauza republicei și invocînd ajutorul libertății. Dacă soldații și poporul nu te vor urma, îți va rămîne cel puțin cinstea unei morți vrednice de strămoșii și de urmașii tăi..."

Piso nu se putea însă hotărî. Lipsa de hotărîre era una din caracteristicile timpului. El preferă o moarte

lașă : își tăie deci vinele brațelor, lăsînd un testament plin de lingușiri josnice față de Neron...

Consulul desemnat, Piautius Lateranus, fu tîrît la locul de supliciu al sclavilor. Tribunul Statius îl gîtui cu propria lui mînă. Lateranus muri fără să murmure, deși Statius era unul dintre conjurați. Lașitatea îl prefăcuse pe unul în victimă și pe celălalt în călău.

Numai pe o simplă bănuială neîntemeiată, se hotărî și moartea lui Seneca. Tribunul Gavius Silvanus fu însărcinat cu ordinul de moarte. Silvanus fusese și dînsul amestecat în conjurație. El trecu deci mai întîi pe la Faenius Rufus, prefectul pretoriului, pentru a-l întreba dacă trebuie să execute ordinul. Faenius făcea și el parte din conjurație. Din lașitate, porunci să-i execute. Fiecare se gîndea numai la viața lui. Astfel muri nevinovatul Seneca.

Acest Faenius era și complice și judecător. Ca prefect, el lua interogatoriile acuzaților, pînă ce unul dintre conjurați îl dădu pe față. Întrebat, Faenius se încurcă în explicări. Neron îl aruncă atunci în lanțuri...

De ar fi știut să voiască, Faenius ar fi putut ucide pe Neron. În timpul interogatoriului, tribunul Subrius Flavius voise să-și tragă sabia spre a lovi pe Neron. Faenius îi opri însă printr-un semn chiar în clipa cînd pusese mîna pe mînerul săbiei.

Lașitatea aduse apoi pieirea tuturor. Subrius Flavius, care nu știuse să-și facă datoria la timp, muri bărbățește zicînd : „Nici un soldat nu ți-a fost mai credincios cît timp ai meritat să fii iubit. Am început însă să te urăsc cînd te-am văzut devenind ucigașul mamei și al soției tale, vizitiu, actor și incendiator"... Ceilalți centurioni și tribuni muriră și ei cu o bărbăție tîrzie. Numai prefectul Faenius Rufus se revărsa în lingușiri față de Neron în testamentul lui. Cu cît cineva era mai sus, cu atît se arăta de o valoare etică mai scăzută.

Mai rămăsese consul Vestinus. Din întîmplare, el nu se amestecase în conjurație. Neron se hotărî totuși să-l ucidă. Trimise deci o cohortă militară cu un tribun și un medic. Vestinus dădea tocmai atunci un ospăț. Un soldat îl vesti că tribunul voia să-i vorbească. Consulul se sculă de la masă. Fu pe dată închis în iatac. Medicul îi

deschise vinele. Plin de viață încă, el fu dus în baie și scufundat în apă caldă, fără să fi rostit o plîngere. Comesenii fură puși sub pază. Abia noaptea tîrziu li se dădu drumul, după ce Neron chibzuise că „plătise destul de scump cinstea de a fi mîncat la un consul".

În mijlocul unei lașități atît de obștești, doar o biată femeie a arătat mai multă bărbăție și eroism. În timp ce poetul Lucanus își divulga propria lui mamă, liberta Epicharis nu scoase nici o vorbă, deși fusese pusă la chinurile cele mai cumplite. Și pe cînd era dusă a doua zi la tortură, ea desfăcu o fășie de stofă din jurul sînului și, făcîndu-și din ea un laț, îl prinse de arcul scaunului cu care era transportată. Vîrîndu-și capul în el, se smulse cu toată greutatea trupului pînă ce muri !

*

Conjurația lui Piso e numai un moment caracteristic al unor stări sufletești generale. Bărbăția vechilor republicani rămăsese numai o amintire. Acum îi luase locul lașitatea. Era o resemnare în fața morței. Toate brațele se întindeau pentru a li se tăia vinele. Nici unul nu se înarma ca să răzbune crimele absolutismului imperial. Moartea nu întîlnea în cale decît grumazuri pasive. Unii mureau „frumos", adică cu stoicism. Stoicismul e însă încă o formă a lașității.

Rubellius Plautus era un strănepot al lui August. Neron putea vedea într-însul un rival la domnie. Un cuvînt al împăratului îl exilă deci în Asia. I se păru însă primejdios și acolo. Trimise deci o cohortă și un centurion cu ordinul de moarte.

Prietenii lui Plautus îl îndemnau să nu aștepte o moarte lașă. Scăparea putea să-i vină de la ura cu care era înconjurat tiranul. Să îndrăznească deci : îndrăzneala nu-l va expune la o primejdie mai mare decît lașitatea.

Plautus rămase neînduplecat. Centurionul îl găsi gol, pe cînd își făcea exercițiile corporale. Capul lui fu adus la Roma.

Pentru același cuvînt, Sulla, ginerele lui Claudiu, fusese exilat la Marsilia. În șase zile ucigașii trimiși îl ajunseră și-l uciseră. Și capul lui fu adus la Roma. Neron își

bătu joc, găsind că perii înălbiți prea de timpuriu îl desfigurau.

Mii de capete se rostogoliră astfel, mii de vine se deschiseră, aburii băiei înăbușiră mii de vieți — în nepăsarea cea mai desăvîrșită... Virtuțile republicane pierise. Lașitatea celor mai mulți și stoicismul filozofic al unora îngăduise instăpînirea absolutismului sîngeros fără nici o reacțiune salutară.

III

În fața puterii imperiale ce se ridica, stătea puterea senatului. Cîteva sute de ani de guvernare îi lăsase o oarecare autoritate ce ar fi putut înfrîna despotismul imperial. Instituția era aceeași. Oamenii se schimbase însă. Virtuțile republicane dispăruse. În locul lor stăpînea lingușirea. Niciodată nu s-a văzut un factor politic mai decăzut decît senatul roman. După cum există beția gloriei, tot astfel există și beția umilinței și a decăderii morale. Senatorii se luau la întrecere în lingușiri : singura cale prin care mai nădăjduiau să însemneze ceva. Chiar de la moartea lui August, senatul era pregătit la sclavie. Cu firea lui ascunsă, bănuitoare și răzbunătoare, Tiberiu contribui și mai mult pentru a-l modela și degrada. Din primii ani ai domniei lui, senatul se prefăcuse într-o adunare fără inițiativă politică, grăbită la orice josnicie. Ceilalți împărați aveau să ducă și mai departe opera de conrupție a caracterelor.

*

O pildă de decădere a caracterelor pe timpul lui Tiberiu.

Patru senatori și foști pictori, Latinius Latiaris, Porcius Cato, Petilius Rufus și M. Opsius, voiau să ajungă consuli. Drumul către consulat trecea însă prin antecamera lui Sejan. Pentru a-i face pe plac, ei se hotărîră să atragă într-o cursă pe Titius Sabinus, pe care Sejan îl ura.

Latiaris se împrieteni deci cu Sabinus, vorbindu-i de nenorocirile vremei, de atotputernicia lui Sejan, de cru-

zimea lui Tiberiu. Cîştigîndu-i încrederea, Latiaris îl ademeni o dată în casa lui pentru a-şi revărsa mai bine durerea. În acest timp, ceilalţi trei complici stăteau ascunşi în podul casei, ascultînd pe la crăpături. La atîta josnicie se pogorîse nişte senatori romani, nişte viitori consuli!

După ce li se păru că Sabinus ar fi rostit cîteva cuvinte împotriva „maiestăţii imperiale", cu toţii făcură o plîngere scrisă către Tiberiu, ce se afla la Capri, povestindu-i vicleşugul ca pe un lucru de cinste. Cu drept cuvînt adăogă Tacit: „Roma nu s-a arătat niciodată mai neliniştită, mai fricoasă şi mai neîncrezătoare chiar faţă de rude. Toţi ocoleau întîlnirile, convorbirile, pe cunoscuţi şi pe necunoscuţi; toţi priveau cu băgare de seamă chiar lucrurile mute şi neînsufleţite, acoperişul sau pereţii."

Tiberiu scrise senatului, învinuind pe Sabinus. Senatul se grăbi, firește, să-l condamne la moarte. Erau tocmai calendele lui ianuarie, începutul anului religios şi politic al romanilor. Călăii puseră mîna pe Sabinus, acoperindu-i gura cu haina şi strîngîndu-l de gîtlej pentru a-i înăbuşi cuvintele: „Iată cum începe anul! Iată jertfele aduse lui Sejan!" Toţi îi fugeau din cale: ulițele şi forul se deşertară. Unii se întorceau îndărăt, fiindu-le frică şi de faptul că se temuse!

Drusus, nepotul lui Tiberiu, era închis de mult în palatul imperial. La urmă nu i se mai dădu de mîncare. Nouă zile el se hrăni numai cu paiele şi cu penele smulse din salteaua şi din perinele patului.

Tiberiu împinse însă cruzimea pînă a pune să se citească în faţa senatului descrierea amănunţită a captivităţii nepotului său, care fusese înconjurat de spioni, ce-i supravegheau mişcările şi vorbele. De ori cîte ori voia să iasă din odaia lui, sclavii îl împingeau şi-l înjurau. Scrisorile centurionului Actius reproduceau şi cuvintele din urmă ale muribundului: „Asasinul nurorei, al fiului fratelui şi al nepoţilor săi o să-şi primească pedeapsa ce va răzbuna pe urmaşi şi pe strămoşi".

Senatorii rămaseră înmărmuriţi văzînd cît de încrezător devenise Tiberiu. Deschizînd uşile palatului său,

îndrăznise să-şi arate nepotul, sub biciul centurionului şi al sclavilor, implorînd în zadar o nemernică hrană... Se grăbiră totuşi să aducă mulţumiri şi felicitări lui Tiberiu că scăpase republica de o „primejdie", hotărînd ca ziua morţei lui Drusus, ca şi ziua morţei Agripinei, mama lui, să fie trecute printre zilele faste!...

*

De la un astfel de senat nu era de aşteptat o acţiune împotriva tiraniei. Nu este samavolnicie sau crimă a vreunui împărat pe care senatul să n-o fi acoperit cu laude, aducînd mulţumiri zeilor.

După ce omorî pe Agripina, Neron avu o clipă de remuşcare... Restul nopţii îl petrecu în aiurări, aşteptînd răsăritul soarelui cînd posomorît, cînd tresărind de spaimă, ca şi cum s-ar fi temut ca ziua să nu-i aducă pieirea... Centurionii şi tribunii militari îi potoliră cei dintîi teama prin linguşirile lor, luîndu-l de mînă, felicitîndu-l că scăpase de uneltirile mamei lui. Prietenii împăratului se răspîndiră apoi în temple; oraşele vecine îşi arătară şi ele bucuria prin sacrificii şi solii.

Rămăsese acum senatul. El fu la înălţimea josniciei lui obişnuite, decretînd rugăciuni publice în toate templele, jocuri anuale la serbările Minervei, o statuă de aur a zeiţei în senat şi alta alături a împăratului. Ziua de naştere a Agripinei fu trecută printre zilele nefaste. La intrarea lui în Roma, Neron fu primit ca un triumfător: triburile îi ieşiră în cale, senatul era îmbrăcat în haine de sărbătoare, pretutindeni se ridicase în drum amfiteatre pentru a fi văzut de toată lumea. Învingător al josniciei publice, el se urcă pe Capitol spre a mulţumi zeilor!

După ce ucise pe Sulla şi pe Rubellius Plautus, Neron trimise o scrisoare senatului, zugrăvindu-i ca pe nişte spirite răzvrătite, fără să spună că-i şi ucisese.

Senatul votă mulţumiri zeilor şi izgonirea lui Sulla şi Plautus din senat: batjocură şi mai sîngeroasă decît crima lui Neron!

Nimic nu poate fi mai duios decît moartea nevinovatei Octavia, nevasta lui Neron. Legînd-o, i se tăiară vinele

tuturor membrelor. Fiindcă sîngele întîrzia să curgă din cauza fricei, ea fu înăbușită în aburii unei băi calde. I se reteză apoi capul spre a fi adus Poppaeiei.

Senatul votă însă și de astă dată daruri tuturor templelor și mulțumiri zeilor !

Astfel toate asasinatele împăraților erau urmate de sacrificii divine. Ceea ce odinioară vestea o biruință sau o prosperitate națională devenise acum semnul unei nenorociri publice...

Într-o astfel de mocirlă lucrase senatul Scipionilor și al Catonilor !

IV

Tirania imperiului se răzima pe o singură formă legală : *legea maiestății*. În conrupția moravurilor, avea un puternic sprijin în *delatori*...

Legea maiestății există încă de pe timpul vechei republice. Atunci însă ea privea maiestatea poporului roman. A trăda o armată, a administra samavolnic însemna a aduce o jignire maiestății romane. Legea pedepsea faptele și nu vorbele. Numai sub imperiu se întinse și asupra vorbelor, trecînd de la popor la persoana împăratului. Vînzîndu-și grădina, cavalerul Falanius vînduse și o statuie a lui August ce se afla în grădină. Iată cel dintîi proces de maiestate sub Tiberiu. După el aveau să urmeze mii de procese, pedepsindu-se vorbele cele mai nevinovate și faptele cele mai neînsemnate și dînd un caracter de legalitate celei mai sîngeroase dintre tiranii...

*

În opera lor de absolutism și de conrupție a moravurilor, împărații au fost ajutați de *delatori*. În lipsa unor procurori, s-a ridicat o puternică clasă de *acuzatori publici*, care căutau în aplicarea legilor un mijloc de a cîștiga favoarea imperială sau de a se îmbogăți. Legea Papia Poppaea, care trecea poporului averea celibatarilor, acorda delatorilor o treime din averile confiscate. Această încurajare legală a delațiunei a fost unul din

cele mai grozave elemente de perturbare a vieții antice și un ferment de distrugere a Imperiului Roman.

Viața devenise nesigură la Roma. Vorbele și faptele erau spionate. Cazul celor patru senatori ascunși în podul casei pentru a asculta, de la adăpost, cuvintele unui nevinovat ne dovedesc că și pereții aveau urechi. Nu mai erau legături sfinte de prietenie și de rudenie. Într-o societate lacomă de plăceri și de onoruri, total era subordonat interesului egoist... Procesul lui Vibius Serenus ne arată prăpastia morală în care căzuse Imperiul Roman încă de pe timpul lui Tiberiu.

Un fiu acuza pe tatăl său. Amîndoi se numeau Vibius Serenus. Adus din exil, în lanțuri și cu hainele murdare, tatăl asculta acuzația fiului. Vesel, îmbrăcat cu haine de sărbătoare și împodobit cu giuvaieruri, tînărul acuza pe bătrîn că uneltise împotriva împăratului, căutînd să răscoale Galia în înțelegere cu fostul pretor Cecilius Cornutus. Voind să scape de grija unui proces, Cornutus se sinucise. Tatăl nu se lăsă însă doborît. Scuturîndu-și lanțurile, el cerea de la zei libertatea de a putea trăi departe de Roma și astfel de moravuri... Sclavii lui fură puși la torturi : rezultatul anchetei se îndreptă însă împotriva acuzatorului. Chinuit de crimă, speriat de strigătele poporului, care cerea să fie pedepsit cu moartea, tînărul fugi din Roma. Adus cu forța de la Ravenna, Tiberiu îl sili să-și continue acuzarea. El avea o veche dușmănie împotriva bătrînului Serenus, pe care voia să și-o îndestuleze acum... Fără să i se găsească vreo vină, bătrînul fu condamnat la moarte...

Se discută apoi în privința lui Cornutus. Cîțiva senatori propuseră suprimarea răsplății acuzatorilor cînd acuzatul s-ar fi sinucis înainte de a fi fost condamnat. Această suprimare s-ar fi votat, dacă Tiberiu n-ar fi luat pe față apărarea delatorilor, plîngîndu-se că legile erau zădărnicite și republica în primejdie : mai bine să se înlăture legile decît apărătorii lor. Avea dreptate Tacit să spuie : „Astfel delatorii, un neam de oameni croit spre nenorocirea publică, ce n-au putut fi niciodată înfrînți prin pedepse, erau ademeniți acum prin speranța răsplății !"

*

Bucurîndu-se de ocrotirea imperială, delatorii se înmulțiră și deveniră adevărați stăpîni ai Romei. Toți tremurau în fața iscusinței și trecerei lor. Onoarea, averea și viața celor mai iluștri cetățeni era la discreția acestor mercenari ai delațiunei. Îndrăzneala lor nu cunoștea nici un frîu. Nu căuta decît protecția unuia singur : a împăratului. Ura celorlalți le slujea de pavăză. Cu cît un acuzator era mai înverșunat, cu atît era mai adăpostit : numai cei mai potoliți își primeau cu timpul pedeapsa. Nemaiputîndu-i suferi, împăratul îi schimba uneori... Voiau delatori noi. Mai ales Tiberiu își împrospăta mereu uneltele crimei... Întrebuințîndu-i la început pentru siguranța lor personală, apoi pentru a-și îndestula lăcomia de bani, împărații sfîrșiră prin a se folosi de delatori pentru potolirea beției de sînge pe care o aduce cu ea puterea absolută... Cu prilejul dezastrului lui Sejan, opera delatorilor umplu Roma de cadavre. Femei și bărbați, tineri și bătrîni, cetățeni însemnați sau necunoscuți stăteau împrăștiați sau îngrămădiți. Nu era îngăduit rudelor să se apropie de dînșii spre a-i plînge, nici chiar să-i vadă mai îndelung. Străjile urmăreau mîhnirea tuturor, împingînd cadavrele putrede pînă la Tibru. Nimeni nu putea să le ardă sau să le atingă : ele pluteau lovindu-se de țărmuri. Frica înăbușise sentimentele omenești. Cu cît cruzimea era mai mare, cu atît compătimirea era mai oprită...

V

Imperiul nu găsi deci în fața lui o opoziție serioasă. Senatul, care cu numele ținea încă puterea, devenise un factor politic fără nici o valoare de inițiativă. Înregistra doar actele împăraților. Uneori nici nu mai aveau nevoie să poruncească. Senatul le prevenea orice cruzime... Rar numai se ridica din sînul lui cîte un caracter mai independent care să ne amintească ceva din vechea republică. Independența nu ajungea însă niciodată pînă la o atitudine energică împotriva imperiului, ci se mul-

țumea cu un absenteism politic sau cu o protestare platonică. Oameni ca Brutus și Cassius nu se mai nășteau. Abia avem cîteva caractere integre. Dezgustați de corupția veacului, acești „ultimi" romani se retrăgeau în demnitatea vieții de familie și de meditații filozofice, așteptîndu-și moartea cu o stoică resemnare.

*

Din mijlocul acestei epoce tulburi, răsare, sub pana lui Tacit, aproape numai o singură figură fără nici o pată. Am putea-o numi eroică, dacă n-am căuta în eroism și un principiu activ. Eroismul imperiului se mulțumea numai cu o mîndră pasivitate și cu o neclintită tărie în fața morții ce-și pîndea victimele...

Această figură luminoasă din sumbra epocă a lui Neron este consularul Paetus Thrasea...

Cu prilejul uciderii Agripinei, senatul se pogorî, ca de obicei, la cele mai josnice lingușiri. Paricidul fu sărbătorit prin temple, prin statui de aur și jocuri. Deprins să aprobe toate hotărîrile senatului, Thrasea ieși de data aceasta din ședință. Nimeni nu-i urmă însă pilda. El singur își primejdui viața...

Compunînd un poem satiric împotriva lui Neron, pretorul Antistius fu acuzat de violare a maiestății imperiale. Cei mai mulți senatori fură de părere ca Antistius să fie condamnat la moarte. Thrasea se ridică atunci. Lăudînd pe Neron și criticînd pe Antistius, el încheie totuși : „Sub un împărat bun ce nu stînjinește libertatea senatului, nu se cuvine să se aplice vinovaților pedeapsa meritată. Călăul și lațul au fost suprimați de mult. Legile mai stabilesc și alte dispoziții prin care se pot aplica pedepse, fără ca judecătorii să fie acuzați de cruzime și veacul de barbarie. Exilat într-o insulă și cu averile confiscate, cu cît va prelungi o viață vinovată, cu atît Antistius va fi mai nenorocit, slujind și ca o pildă a clemenței publice."

Această dibace apărare rupse lanțul sclaviei celorlalți. Neîndrăznind să redacteze totuși un decret, consulii

scriseră lui Neron, arătîndu-i dorința tuturor. Multă vreme Neron se luptă între mînie și rușine. La urmă rușinea birui. Antistius fu numai exilat. Thrasea avea să plătească însă cu viața independența lui de caracter.

Din clipa în care împăratul lăsa să se vadă un sentiment de nemulțumire sau de neliniște, se și găsea un delator care să-l împingă spre cruzime...

De data aceasta delatorul se numea Cossutianus Capito, ginerele puternicului Tigellinus. Aplecat la urechea lui Neron, el îi șopti cuvinte de vrajbă și de ură : „La începutul anului, Thrasea se ferește să depună jurămîntul solemn ; nu ia parte la urările făcute împăratului. Niciodată nu aduce jertfe pentru viața împăratului sau pentru glasul lui divin... El nu mai vine la senat de trei ani... Ce înseamnă această purtare, dacă nu crearea unui partid, sau poate începutul unui război civil ? El are partizani ce nu-și permit încă îndrăzneala cuvîntărilor lui. Îi imită însă înfățișarea exterioară și aerul, arătîndu-se austeri și triști pentru a-ți imputa desfătările. Numai Thrasea nu-ți cinstește talentele... Sau primește doctrinele lui, dacă ți se par mai bune ; sau suprimă pe căpetenia tuturor iubitorilor de revoluție... De altfel, o Cezar, nu scrie nimic senatului despre Thrasea. Lasă-l să judece între dînsul și mine“...

Amuțit, Neron lăsă în voie pe delator, dîndu-i ca ajutor și pe faimosul Eprius Marcellus...

În acest timp, Thrasea se chibzuia cu prietenii lui asupra atitudinii pe care urma s-o aibă...

Unii prieteni îl îndemnau să se ducă la senat. Numai lașii și fricoșii mor fără să protesteze. Să înfrunte deci senatul. Poporul va vedea astfel un adevărat roman. Această minune l-ar putea zgudui și pe Neron. Iar dacă nu, posteritatea va distinge amintirea unui om ce moare bărbătește de lașitatea celor omorîți în tăcere...

Alții îl îndemnau să rămînă acasă, pentru a-și feri urechile de insulte și ironii. A se bizui pe remușcarea lui Neron ar însemna să hrănească o speranță zadarnică.

Să-și sfîrșească mai bine zilele nepătat și neprihănit, imitînd prin moartea lui gloria acelor filozofi după ale căror pilde își călăuzesc viața... Să-și pună deci capăt zilelor înainte de a fi condamnat de senat : îl va scuti astfel de infamia unei sentințe crude...

Thrasea rămase să se gîndească peste noapte.

A doua zi templul Venerei, în care se țineau ședințele senatului, fu înconjurat de plutoane de soldați. Sub privirea lor amenințătoare, senatorii intrară în ședință. Chestorul ceti un discurs al împăratului prin care se plîngea de senatorii ce se fereau de a-și îndeplini sarcinile publice.

Cossutianus începu pe dată atacul împotriva lui Thrasea. Marcellus îl continuă și cu mai multă violență. „...Să vină acest senator zelos, acest protector al dușmanilor împăratului, să vină și să propună ce era de schimbat ; mai ușor îi vom răbda criticile decît o tăcere care condamnă totul... Senatori, să nu lăsați în voia ambiției lui perverse pe un om pe care îl întristează prosperitatea publică... După părerea lui Thrasea, nu mai e senat, nu mai sunt magistrați. Roma nu mai există. Murind, să rupă deci orice legătură cu o patrie pe care n-a iubit-o niciodată și pe care acum nici nu voiește s-o mai vadă.“

În urma acestei cuvîntări, Thrasea fu condamnat la moarte, lăsîndu-i-se totuși alegerea ei.

În timp ce senatul își rostea sentința, Thrasea se afla în grădinile lui, într-un cerc numeros de bărbați și de femei distinse. El discuta tocmai cu filozoful Demetrius despre natura sufletului, cînd unul dintre prieteni îi anunță sentința senatului. Toți cei de față începură să plîngă. Thrasea îi îndemnă să plece pentru a nu-și lega soarta de soarta lui...

Trecînd în camera de culcare, întinse vinele brațelor ginerelui său, Helvidius, și lui Demetrius. Cînd sîngele începu să țîșnească, chemă mai aproape pe chestorul ce adusese sentința senatului, zicînd : „Să oferim această libație lui Jupiter Liberatorul. Privește, tinere. Ești năs-

cut într-o epocă în care ai nevoie să-ți întărești sufletul prin pilde de bărbăție"...

Astfel se stinse Thrasea, singura virtute nepătată a epocei imperiale și singurul om în care se întrupa opoziția republicană, nu prin fapte și acțiune virilă, ci prin absenteism și resemnare stoică. E singurul eroism pe care îl mai putea produce o epocă decăzută.

PARADOXE IEȘANE

D. Rodion caută paradoxe literare... D. Rodion e de la Iași... Acest oraș întreține o anumită stare sufletească. Separatismul n-a dispărut încă din bătrîna capitală a Moldovei.

Nu mai e vorba, firește, de o separație politică, ci spirituală. Sentimentul spoliației de la 1859 trăiește încă, prefăcîndu-se într-un fel de dușmănie față de București. Nevinovată dușmănie, de altfel. Am prieteni la Iași ce văd în București o Gheenă de perdițiune a neamului. Fug de zgomotul lui, urăsc tramvaiele, detestează cafenelele și vîltoarea domenicală de pe Calea Victoriei. De la Gara de Nord iau atitudini silnice și tenebroase. Le țiuie urechile ; în fiecare colț de stradă văd o ispită de conrupție. Cînd pleacă, își scutură papucii de praful orașului lui Loth...

Deliciile vieței sunt la Iași !... Ulițe pustii și prăfuite. Grădini bătrîne și umbroase... Dealuri înverzite ca în jurul Florenței. Nici un zgomot nu curmă firul visării lenește. Deasupra orașului se așterne pînza intactă a unui enorm paianjen. Nici o zvîcnire de muscă nu frînge împletitura plasei lui subțiri. Sub ea atipește totuși o viață de glorii necunoscute și de trufii locale, de bisericuțe fanatice ce se cred nedreptățite și nedreptățesc la rîndul lor cu violență.

D. Rodion e, de mult, cîntărețul simpatic al acestor celebrități ieșane. D. Rodion cultivă cu beatitudine „pa-

ginile inedite" ale d-lui Garabet Ibrăileanu și ale altor glorioși localnici...

D. Rodion a păstrat deci ceva din întipărirea sufletească naivă și arhaică a bătrînului oraș, în care pentru a ajunge la orice înaltă demnitate e de ajuns să produci chitanțele de bir, un certificat de moralitate al vecinilor din Sărărie sau Păcurari și un bilet de liberă trecere al domnilor Stere sau Bădărău...

*

Simpaticul ieșan d. Rodion este deci întotdeauna în căutarea unor paradoxe bucureștene.

Cel din urmă e un „paradox editorial".

Editorul Steinberg a scos volumul meu de *Critice*, IV... În acest volum e criticat un scriitor care a publicat și el un volum de schițe la același editor. Iată deci un editor paradoxal !... Cu o mînă îți oferă un volum, iar cu alta critica lui.

Și aceasta se cheamă un paradox ! S-o fi chemînd la Iași...

În nici un colț din lume editorul nu este însă răspunzător de literatura pe care o publică, ținînd bineînțeles seamă de cadrele generale ale moralității... E de ajuns ca scriitorii să fie cu *renume*. Sau, dacă e prea pretențios, cu *nume*.

Ajunge...

M-aș sfii să documentez un lucru atît de elementar și de evident. Nici un editor nu se întreabă ce publică, ci numai cine publică. La noi, ca și oriunde...

La Iași, poate nu...

Acolo sunt biserici și bisericuțe. Sunt chiar și mutualități formidabile de admirație. Sunt celebrități pe care copiii Țicăului îi arată cu degetul pe ulițele prăfuite și pe care simpaticul d. Radion le enumeră cu evlavie... La Iași s-ar putea întîmpla ca un librar, să zicem d. Barasch, să devină deschizător de direcție literară.

Aiurea, nu. Aiurea, editorul e un negustor. Îi ajunge să vîndă. Nu judecă procesul dintre un critic și un scriitor. Amîndoi îi sunt tot atît de simpatici, dacă au cititori.

La București, editorii nu sunt solidari cu scriitorii. Nici chiar la ziare și reviste nu e o disciplină și solidaritate prea monahală. D. Rodion o cunoaște foarte bine. Mulțumită ei a putut scrie în *Rampa* despre volumul meu *Critice*, IV cu o tendențioasă părtinire, ca și cum ar fi scris în *Opinia* ieșană și filogermană.

Dacă d. Rodion era în căutarea unui paradox bucureștean, îl găsea deci chiar în articolul domniei-sale...

CONSTANTIN RADOVICI

În Constantin Radovici scena românească pierde pe una din cele mai însemnate forțe ale ei.

Între vechea școală dramatică franceză, sonoră și declamatoare, și verismul exagerat al actorilor italieni, ce caută să surprindă natura sub fața ei grotescă sau dureroasă, Constantin Radovici găsise o mijlocie de adevăr și sobrietate a expresiei simțirei omenești. Instinctiv, el luase de la început calea cea mai bună : calea naturalului

Prin jocul lui firesc, prin lipsa de gesturi și de ostentație, prin completa abstracție a publicului din sală și chiar prin greșita stăruință de a apărea în mai toate rolurile fără mască, Radovici a fost un simplificator al artei dramatice și un dușman al convenției teatrale...

*

L-am văzut întîiași dată acum vreo cinci-șase ani în *Docentul* — o piesă germană aleasă de el însuși pentru Compania Davila. O alesese bine : era în mijloacele talentului său. Natura frustă în sinceritatea ei, rustică, masivă și zbucnitoare a „Docentului" nedreptățit era tălmăcită de Radovici cu o vigoare primitivă ce se trăda în glasul profund și impresionant și în gesturile lui stîngace și ciclopice. Iată nota cea mai caracteristică a talentului lui Radovici : redarea caracterelor energice și voluntare, a temperamentelor primitive și sincere. Radovici era deci

indicat să creeze eroii bernsteiniani. El era din rasa lui Lucien Guitry, interpretul clasic al lui Bernstein : amîndoi aveau aceeași vigoare fizică, aceeași voce profundă și subpămînteană, aceleași gesturi trunchiate dar imperioase. Amîndoi ne-au dat deci un Samson la înălțimea concepției lui Bernstein.

Printr-o împerechere sufletească, ciudată dar comună, vigoarea se unește adesea cu slăbiciunea. E vechea poveste a lui Hercule încătușat la picioarele Omfalei, sau a lui Samson aruncat în domesticitatea Dalilei. Și în vigurosul Brachart e o parte de slăbiciune în fața eternului feminin și a eternului felin. După ce ne-a zguduit în scenele de violență, de bătaie cu pumnul în masă, în scenele de dezlănțuire sufletească de la hotelul Ritz, Radovici ne-a dat și scenele de umilință față de Anne-Marie d'Andeline și de un mediu ce-l înăbușea...

Radovici avea să păsească și mai departe pe această cale : el avea să creeze pe Amos din *Bujorești* d-lui Caton Theodorian. Împreună cu Actorul din *Azilul de noapte* al lui Gorki, creația lui Amos e unul din momentele cele mai fericite ale carierei lui Radovici. Uriașul cu vocea vijelioasă, cu gesturile scurte și imperioase, omul făcut să comande și să înfrunte, s-a scoborît de data aceasta la ființa plăpîndă a farmacistului de la Huși, iubitor de flori și de liniște. Intrarea lui în scenă, povestea drumului făcut de la Huși, candoarea lui sufletească în scenele cu Olga au fost turnate de Radovici într-o emoție atît de curată și de sinceră și într-o sfiiciune de un atît de înalt adevăr poetic, încît amintirea actorului va fi întotdeauna legată de această creațiune ce părea străină temperamentului său eruptiv.

Talentul lui Radovici își avea, firește, limitele lui. În *Cocoșul negru* sau în *Ruy Blas* i s-a întîmplat și lui ceea ce i s-a întîmplat lui Lucien Guitry în *Chanteclair*. Radovici n-avea nici lirism, nici fantezie... Pe de altă parte, împrejurările vitrige prin care trecea încă teatrul românesc acum cîțiva ani l-au tîrît în formațiuni teatrale efemere. Talentul lui s-a scoborît astfel la vodeviluri nemernice sau la piese de carton. Sunt actori mari ce ridică piesele slabe : ele se potrivesc atunci unei la-

ture eminente a talentului lor. Radovici nu alegea. Neajutat de o memorie suverană, el trecea astfel prin roluri abia frunzărite, șovăitor și nesigur pe cuvînt. Pentru a avea deci icoană senină a talentului lui, făcut din vigoare și din realism, trebuie să ștergem amintirea acestor avatare legate de împrejurările momentului și ale locului.

*

În Radovici nu moare numai un actor de mare talent, ci și un om. Toți cei ce l-au cunoscut au prețuit într-însul și caracterul lui serios și sigur, cunoștințele lui tehnice, vorba lui gravă și avară de om ce nu vorbește decît de ceea ce știe.

În alte timpuri, moartea lui timpurie ar fi trezit un lung strigăt de durere. În mijlocul războiului de astăzi, ea trece aproape neobservată. Cine se mai gîndește la un om ce a murit în patul lui !

NOTE

PAGINI DE CRITICĂ. STUDII ȘI CRONICI

Volumul al VI-lea de *Opere* de E. Lovinescu cuprinde seria articolelor apărute în interval de circa un an și jumătate de la enunțul „revizuirilor" în primăvara anului 1915, pînă spre finele anului 1916, cînd înaintarea trupelor germane și iminenta părăsire a capitalei de către autoritățile românești au dus la suspendarea celor două importante publicații la care colabora criticul, *Flacăra* și *Naționalul*. A urmat, așa cum spuneam în *Notele* precedentului volum de *Opere*, o pauză în activitatea publicistului E. Lovinescu — situație încă neîntîlnită în cariera sa și care nici nu se va repeta ulterior.

Textele pe care le-am grupat sub același titlu ca și mai înainte, *Pagini de critică. Studii și cronici*, sînt, din toate punctele de vedere, o continuare a celor din volumul precedent de *Opere* și ilustrează preocupările destul de variate ale autorului; sînt pagini de critică literară, închinate mai ales scriitorilor consacrați, pagini polemice, cronici dramatice și comentarii pe marginea spectacolelor dramatice și a fenomenului teatral din capitala țării. Începutul seriei îl constituie momentul „revizuirilor", iar în cazul cronicilor dramatice redeschiderea, în toamna lui 1915, a stagiunii teatrale; ținem să precizăm din nou că sub prima titulatură criticul a grupat atunci cu totul alte articole decît cele pe care le va face să intre în volumele de *Critice* din ediția I și cu atît mai puțin pe cele din care va alcătui în 1928 volumul VI de *Critice*, ediția definitivă, subintitulat *Revizuiri*. Oscilațiile acestea, pe care le-am observat și de care am ținut seama și în volumul precedent de *Opere*, țin, desigur, de caracte-

rul prea general al noțiunii de revizuire, aceasta putîndu-se în modul cel mai legitim aplica la judecarea oricărui scriitor despre care critica apucase să se rostească și care avea deci o oarecare reputație mai mult sau mai puțin consolidată. Această nesiguranță asupra conceptului de revizuire, menținută și după război și nesoluționată mulțumitor de critic niciodată, după opinia noastră, ne-a determinat să nu izolăm aceste articole de paginile de critică de alt gen, ci să le lăsăm, în sucesiunea lor cronologică, amestecate cu celelalte, ilustrînd astfel publicistica lovinesciană sub aspectul ei cel mai viu, așa cum a apărut contemporanilor săi și cum noi, în aceste prime volume de *Opere*, am încercat să o redăm pentru cititorul de azi.

ÎN LOC DE PREFAȚA

Apărut în *Flacăra*, anul IV, nr. 38, 4 iulie 1915, p. 395—396, la rubrica „Cronica dramatică", sub titlul *Revizuiri*.

Reprodus în *Critice*, IV, ed. I, Ed. Steinberg, 1916, p. 5—12, sub titlul *În loc de prefață*, de unde reproducem textul.

În *Critice*, IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 5—9, figurează o versiune mai redusă, sub titlul *În loc de prefață*.

În *Critice*, IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 5—6, textul e și mai redus și modificat din punct de vedere stilistic, el constituind subcapitolul *1. Revizuiri literare* din capitolul I al cărții.

Acest articol este unul din rarele preambuluri conținînd planuri și dînd explicații asupra unei acțiuni pe care Lovinescu își propunea să o desfășoare în viitorul imediat. Publicat la rubrica „Cronica dramatică", ceea ce nu concordă deloc cu conținutul și nici nu corespunde intențiilor prea generale (sau care se vor generaliza ulterior, pe măsură ce va face să apară felurite articole), *Revizuiri* conține totuși în modul cel mai lucid punctele esențiale ale unui program de cea mai mare importanță, atît pentru destinul celui ce-l propunea, cît și pentru situația autorilor de care el avea să se ocupe. Așa cum s-a văzut chiar de atunci, termenul se pretează însă la o interpretare echivocă, întorcîndu-se în defavoarea celui ce-l pusese în circulație — după cum el însuși va nota cu contrarietate mai tîrziu, în prefața la volumul VI de *Critice*, ediția definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, volum ce

poartă subtitlul *Revizuiri*. Și aceasta cu atît mai curios și regretabil cu cît criticul a explicat destul de limpede în articolul programatic din *Flacăra* sensul pe care-l atribuia termenului, precum și semnificația întregului său demers.

Hotărîrea lui Lovinescu de a supune unei noi judecăți pe cei mai consacrați scriitori din trecut înseamnă nu numai un act sau o problemă personală, ci și o radicalizare a spiritului critic în genere în literatura noastră. Lovinescu făcea apel la conștiința obștească folosind în cursul articolului pluralul tocmai pentru a marca intenția sa de a subordona subiectivismul posibil unei idei generale. Acțiunea sa se dorea înțeleasă deci și ca o întoarcere a conștiinței literare a epocii asupra ei însăși — un semn indubitabil de maturitate a culturii literare românești. Dacă Maiorescu instaurase cu cîteva decenii mai înainte spiritul critic și judecata artistică pentru a separa pe cît cu putință valoarea de nonvaloare, prin proclamarea unor principii și criterii ferme, acum urmașul său, la capătul unei anumite experiențe a exercitării spiritului critic, găsea cuvenit să pună în discuție înseși rezultatele unui anume fel de funcționare a acestuia. Critica îi apăruse plină de nesiguranțe ; mai mult încă, ea contribuia, prin erorile, exagerările sau miopiile ei, la consolidarea unor prejudecăți sau măcar a unei optici greșite, motiv pentru care rezultatele ei trebuiau necontenit rectificate prin acțiuni de reconsiderare și de revizuire.

În ceea ce privește demersurile criticului pînă în acel moment și care se concretizaseră prin mai multe volume de critică avînd un caracter destul de precizat, trebuie să observăm că „revizuirile", deși prefigurate de unele acțiuni încă din perioada sa de debut, marchează o etapă nouă în felul său de a judeca „trecutul" literar mai mult sau mai puțin consolidat. Dacă numai cu cîțiva ani înainte, Lovinescu se gîndise la elaborarea unui vast ciclu de studii monografice cuprinzînd cam toată literatura importantă din secolul trecut și aceste studii, din care avea să ducă la bun sfîrșit doar trei, sînt mai curînd de „recuperare" și de interes pentru obiectul în sine, de data aceasta e vorba de ceva în multe privințe opus : un examen sever al opiniilor curente despre acești scriitori importanți și o mutație a conștiinței critice, determinată de trecerea timpului.

„Cînd, în 1915, E. Lovinescu deschidea în *Flacăra* seria «revizuirilor» sale — scriam în *Necesitatea revizuirilor*, un articol din 1972, devenit capitolul cu același nume din cartea *În jurul*

Revizuirile au fost încă una din formulele nefericite care a adus criticului o considerabilă recoltă de spini. Din punctul de vedere din care ne așezăm aci, vom observa că încă de pe atunci [1920], criticul ne vorbea de «mutația valorilor», de «simțul istoric» și «legătura dintre literatură și vreme», adică de ceea ce mai tîrziu avea să devină filozofia estetică. În esența lor, *Revizuirile* nu erau *retractări*, cum au vrut să înțeleagă mulți, ci corectarea în lumina perspectivei istorice a judecăților ce tindeau să devină prejudecăți. [...] Aceasta mai dovedește însă o dispoziție sufletească : de a vedea îndărătul faptului literar rețeaua mai largă a determinărilor sociale, de a privi particularul prin general".

Și, după ce recunoaște în această acțiune „cel mult curajul personal", G. Călinescu aduce unele precizări importante : „Fie că admitem ca d. Lovinescu mutabilitatea valorilor artistice, fie că atribuim surpările unor glorii cutremurelor de consolidare ale valorilor eterne în perspectiva vremii, rămîne neîndoios că criticul a făcut o ascensiune de la individual la istoric și a corectat vechea judecată cu acea nouă, bizuită pe o explorație mai vastă. Revizuirea nu e o inconsecvență, ci un act de adîncă deliberație critică, deoarece amîndouă tezele sunt adevărate, cu deosebire că unul e adevărul de ieri și altul cel de azi, adevărul fiind rezultatul unei veșnice readaptări a conștiinței la obiect, ce se face nu contradictoriu, ci inhibitiv. Revizuirea este o victorie a spiritului științific asupra amorului propriu scolastic în critică, de un merit considerabil, căci face din adevărul critic, ca și din cel științific, o funcție de creație în permanentă activitate."

Este demn de reținut că, deși asupra acțiunii generale a lui Lovinescu și asupra meritelor sale în parte, G. Călinescu va reveni ulterior în mai multe rînduri, uneori ajungînd la cele mai regretabile și surprinzătoare negații cu privire la ce mai înainte recunoscuse cu entuziasm, problema revizuirii, în înțelesul cel mai profund pe care îl dăduse în rîndurile de mai sus, nu va suferi nici o atingere, desigur pentru că o considera crucială pentru însăși activitatea sa critică. De aceea, avea să conchidă în acești termeni asupra respectivei probleme în cazul celui care o inițiase : „Dar această oscilație este și o dovadă de perfectă bună-credință. Critica nu este o acțiune mecanică cu deplină siguranță în mașinile sale. E o tensiune a spiritului, e drept, obiectivă, dar prin forțele mai cu seamă ale subconștientului. Calena sensibilă a criticei este capacitatea de educabilitate a

criticului. Nemișcarea fals dogmatică a sensibilității este un semn de congelație. Trebuie să facem și în această privință dreptate d-lui Lovinescu și să arătăm că rar se poate întîlni un caz mai uluitor de onestitáte și educabilitate a gustului" *(Masca apoloniană a lui E. Lovinescu*, în *Vremea*, IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931, p. 4).

Cu toate aceste recunoașteri, putem considera că ideea revizuirilor a cucerit doar spiritele radicale în critica românească, dar nu și pe cele care văd în exercitarea disciplinei mai mult un spor de cunoaștere decît de acuitate a judecării. Chiar și în critica imediat post-lovinesciană, care s-a reclamat direct de la el, spiritul revizuirilor e mai degrabă absent ; precumpănește cealaltă latură a succesiunii lăsate de el : ideea unei critici de susținere și de triere a valorilor curente, orientată asupra noilor apariții. Atunci cînd critica interbelică s-a întors asupra clasicilor, ea nu a făcut-o în spiritul revizuirilor lovinesciene, ci mai ales pentru a recupera pe obscurii sau uitații istoriei literare, pe clasicii necinstiți, cîștigînd pentru aceștia noi temeiuri de admirație. E o acțiune neprevăzută în programul criticului din 1915 și nici în activitatea sa din următoarele două decenii ; criticul care a enunțat ideea „mutabilității" valorilor a înțeles aceasta ca o succesiune între morți și vii, aceștia din urmă venind să cufunde și mai mult în neant pe cei ce-i precedaseră. Or, complexitatea relativismului (pe drept cuvînt justificat) se poate observa și prin aceea că produce o imprevizibilă resurecție a scriitorilor din trecut sau a unor aspecte din opera lor care mai înainte fuseseră nesocotite. Mutabilitatea aduce în planul prim al interesului multe pagini uitate care, după ce păruseră a se fi perimat, încep, în mod straniu și paradoxal, să corespundă unei sensibilități moderne. Nici Caragiale, nici Gherea, nici problema poeziei populare nu au rămas îngropate în uitare sub piatra de mormînt pe care Lovinescu își închipuise că a prăvălit-o asupra lor. Cu atît mai mult Maiorescu, în cazul căruia criticul însuși a revenit cu studii istoriografice de maximă importanță, adevărate modele de revalorificare literară în spirit contemporan, cu totul neprevăzute în programul radical și univoc al *Revizuirilor* din 1915.

Indiferent de înțelegerea greșită a termenului de către alții sau de faptul că însuși criticul n-a prevăzut toate consecințele unei permanente acțiuni de revizuire, programul lovinescian ca

și articolele apărute sub egida lui rămîn unele din paginile sale cele mai interesante și mai pline de urmări. De la Maiorescu, Gherea și Caragiale, la Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voinești sau N. Iorga, nu există autor pe care Lovinescu să-l fi supus revizuirii și în judecarea căruia ceea ce a spus el atunci să nu conteze ca un aport decisiv. Chiar dacă el nu a răsturnat complet o imagine și, mai ales, nu a spus cuvîntul ultim, revizuirile sale au fost luate în considerație de posteritate, pentru a fi combătute, amendate sau aprobate asemeni unor momente capitale în destinul acelor scriitori și în istoria receptării lor în conștiința critică. După ce prima fază a activității sale fusese dominată de receptarea și judecarea scriitorilor sămănătoriști și din generația sămănătoristă, pe care i-a urmărit cu maximă atenție și cu cea mai justă înțelegere a realei lor valori, acum Lovinescu își lărgește acțiunea și-i dă un sens mai radical, nu mai puțin însă pilduitor pentru ceea ce se poate numi conștiința critică. *Revizuirile* fixează, în acest sens, o dată istorică memorabilă.

„FILOZOFIA" LUI EMINESCU

Apărut în *Flacăra*, anul IV, nr. 39, 11 iulie 1915, p. 404—405, la rubrica „Cronica literară", de unde reproducem textul.

Acest articol este o reluare, într-o formă amplificată și cu multe schimbări de redactare, a unui fragment din articolul *Gîndire — poezie*, din 1910 (în actuala ediție de *Opere*, IV, 1986, p. 321—325; notele, la p. 518—521). În dezvoltarea ideilor sale, criticul aduce noi argumente și precizări, deși, în linii mari, folosește aceleași exemple și uneori aproape aceleași fraze (de pildă, în paragraful final), dar tonul este mai categoric, concluzia fiind că filozofia lui Eminescu și, în genere, a oricărui poet liric stă în adîncimea simțirii.

Aserțiunile criticului sînt, desigur, discutabile și critica actuală nu cu astfel de argumente se ridică împotriva poeziei de idei, dar sînt discutabile mai ales în cazul lui Eminescu, la care „adîncimea simțirii" poate doar să fi dublat „înălțimea cugetării", încît nu putem atribui primei calități ce ni se par că ar decurge din cealaltă. Faptul că acest articol nu a fost reprodus sau reluat în edițiile ulterioare de *Critice* dovedește ezitarea

autorului în fața unei probleme în care își dădea seama că are dreptate, dar pentru care nu găsise argumente suficient de întemeiate ca să și-o susțină într-un mod cu adevărat convingător.

Deoarece articolul a apărut în momentul revizuirilor, pe care-l marca seria de articole publicate, tot în *Flacăra*, într-o cadență destul de precipitată, *Filozofiei lui Eminescu* i s-a atribuit de către unii acest caracter. Deși noțiunea de revizuire este destul de largă, ea putînd cuprinde orice judecată nouă, pozitivă sau negativă, despre vreun scriitor din trecutul cît de cît îndepărtat, în cazul lui Eminescu îl vedem pe critic oprindu-se în pragul unei judecări de ansamblu; el nu numai că nu a inclus articolul în seria revizuirilor, dar, în genere, nu s-a confruntat cu Eminescu plenar niciodată. Va scrie enorm despre marele poet, pe care, în primul rînd, l-a luat în considerare ca ideolog, apoi l-a transformat în erou al unor romane în care și-a propus să dea o imagine a vieții și figurii lui umane; în sfîrșit, i-a reconstituit legăturile cu Maiorescu și cu „Junimea", atît sub raportul faptelor cît și al aderenței spirituale sau sufletești.

Cum era și firesc, articolul lui Lovinescu a primit imediat o replică indignată din partea unui „apărător" al lui Eminescu, într-un articol nesemnat din *Drum drept*, la rubrica „Cronica":

„D-l Eugen Lovinescu și-a început în *Flacără* opera de revizuire a conștiinței noastre literare. Cea dintîi victimă e Eminescu, în care faimosul critic din Tarascon nu vrea să mai vadă de azi înainte un poet cugetător.

«În ce stă anume noutatea cugetării poetului nostru? Care sunt raporturile noi sau adevărul nou rostit de dînsul? Spre ce sistem temeinic clădit s-a îndreptat jocul superior al funcțiunilor lui sufletești? Întrucît intelectualitatea lui se ridică peste intelectualitatea obișnuită» — se întreabă istețul critic care ar fi vrut poate ca Eminescu să versifice un întreg sistem de filozofie. Și d-l Lovinescu știe bine că-n poezie nu poate intra decît gîndirea prefăcută în sentiment, că există o filozofie care pornește din lumea afectivă a sufletului nostru și că numai această filozofie poate fi coborîtă în mișcarea unui vers. Și ar putea să mai știe dumnealui că, despărțiți prin rațiune, oamenii se întîlnesc toți în regiunile afective ale sufletului, de unde pornesc necesitățile, îndemnurile și aspirațiile ireductibile ale omenirii. Sunt certitudini pe care le făurim cu ajutorul minții și sunt certitudini afective pe care ni le dă inima — *aceeași* în toate tim-

purile. Cele dintîi sunt trecătoare, cele de pe urmă sunt eterne. Nu e de mirare deci că filozofia din versurile lui Eminescu o găsim și în liricii greci din veacul al VI-lea înainte de Christos.

Și-atunci, ne întrebam : care e *legenda literară* pe care a distrus-o d-l Lovinescu prin articolul din *Flacăra ?* Ce rost să aibă acest articol cînd dumnealui singur ni spune că poezia nu poate purcede din speculațiunile reci ale minții și că a fi poet cugetător nu e mai mult decît a exprima o atitudine față de viață. În tot articolul, d-l Lovinescu nu face altceva decît să precizeze limitele în care poate fi întrebuințat cuvîntul de «cugetător» atunci cînd e vorba de poezie.

Dar prin aceasta ai distrus oare credința noastră într-un Eminescu cugetător ?" (*Drum drept*, anul X, nr. 25, 19 iulie 1915, p. 408).

Nu este exclus ca această notă să fie opera lui D. Tomescu, cel mai virulent critic din redacția revistei ; anumite ticuri verbale ale acestuia nu constituie însă o dovadă peremptorie în acest sens. S-ar putea ca autorul să fie C. Șaban-Făgețel, un publicist mai obscur, dar care, prin transformarea *Ramurilor* în *Drum drept*, căpătase în redacție un rol mai important. În tot cazul, Făgețel se simte obligat să reia discuția, publicînd un articol sub semnătură proprie și intitulat *Legendele d-lui Eugen Lovinescu*, din care cităm prima parte, care incriminează articolul acestuia despre Eminescu :

„Faimosul critic Eugen Lovinescu e setos de aventuri care să-l mai ridice puțintel la suprafața mișcărei noastre literare. De aceea caută să se afle mereu în treabă și, pentru aceasta, a născocit de curînd lupta împotriva «legendelor literare». Pînă acum a creat și a distrus două legende. Metoda întrebuințată de d-sa e foarte simplă. Cînd vrea să creeze o legendă pentru ca pe urmă să aibă ce distruge, d-l Lovinescu își deschide articolele prin afirmații ca acestea :

«Eminescu e privit de toți ca un poet filozof.» — Sau : *«Caragiale e privit ca adevăratul întemeietor al teatrului de satiră».*

Vorba e însă că nimeni n-a căutat să găsească în poezia lui Eminescu un sistem de filozofie și nimeni n-a spus că Eminescu ne-ar fi dat o filozofie nouă. Poți să spui despre cineva că e un om de gîndire, dar aceasta nu înseamnă că trebuie să-i ceri și un sistem de filozofie. Eminescu e privit de noi ca un om de cugetare, care-și apropriase toate elementele unei anumite filozofii

și care-a știut să facă din aceste elemente un suport nimerit pentru mișcările minții și simțirii lui. Avea, prin urmare, o serioasă cultură filozofică și-a căutat să *folosească* această cultură mai ales în articolele lui politice și sociale."

Și, deși Lovinescu nu afirmase nicăieri că Eminescu ar fi trebuit să pună în versuri un sistem de filozofie, autorul notiței se străduiește să explice care ar fi raporturile poetului cu filozofia, de fapt, în măsura în care are dreptate, întîlnindu-se cu susținerile criticului de la *Flacăra :* „În versuri, Eminescu a exprimat numai o *atitudine* față de viață, utilizînd tot elementul poetic din filozofia pe care o adîncise și pe care o găsea potrivită cu necesitățile adînci ale firii lui. El știa cîtă gîndire poate să încapă într-un vers și, tocmai de aceea, nu vei găsi în poezia lui sistemul de fiolzofie pe care-l caută acum d-l Eugen Lovinescu. Toate acestea însă sunt lucruri știute și bine fixate în conștiința noastră literară, și nu înțelegem cum de i-a venit criticului Lovinescu să lupte cu o legendă care nu există. Eminescu a fost numai *adeptul*, iar nu și *creatorul* unei filozofii, ceea ce nu înseamnă că nu poate fi privit ca un cugetător în poezie" (*Drum drept*, anul X, nr. 27, 2 august 1915, p. 440, la rubrica „Însemnări").

Adevărul este că Lovinescu făcea un proces unei *prejudecăți publice*, de reală circulație în epocă, dar foarte greu de raportat la cazul unor susținători în parte. Ideea despre „înălțimea cugetării" și despre „adîncimea gîndirii" era foarte frecventă pe atunci, revenind și sub pana criticilor, chiar dacă oricînd ei se puteau disocia de înțelesul pe care-l dădea acestor formule marele public. Toate revizuirile lovinesciene pot fi contestate ca lipsite de obiect dacă nu le raportăm corect la ceea ce criticul a avut în vedere și la atmosfera de exaltare indistinctă la adresa unor anumiți scriitori.

DOCTRINA „SĂMĂNĂTORULUI"

Apărut în trei numere din *Flacăra*, sub titlul *„Sămănătorul" (Cu prilejul volumului „O luptă literară" de N. Iorga)*, după cum urmează : anul IV, nr. 41, 25 iulie 1915, p. 425 ; nr. 42, 1 august 1915, p. 440 ; nr. 43, 8 august 1915, la rubrica „Revizuiri literare".

Reprodus în *Critice*, III, ed. I, Ed. Flacăra, 1915, p. 94—109, sub titlul *Doctrina „Sămănătorului"*, constituind punctul 1, la care a

adăugat un al doilea, de fapt o reeditare a vechiului său articol *Criza actuală a literaturii noastre*, publicat în *Convorbiri literare*, nr. 12, decembrie 1911 (în actuala ediție de *Opere*, V, 1986, p. 408—419) și pe care acum l-a intitulat *Literatura „Sămănătorului"*.

În *Critice*, IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 77—88, articolul este republicat cu multe schimbări de ordin stilistic, sub titlul *Doctrina „Sămănătorului"* și constituind partea I din studiul *Mișcarea „Sămănătorului"*.

În *Critice*, I, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1925, articolul, foarte redus și cu multe modificări de ordin stilistic, figurează drept punctul *I. Critica sămănătoristă văzută zece ani după dispariția „Sămănătorului"*, din capitolul VI al secțiunii II. *Proza și critica sămănătoristă*.

Pretextul acestei revizuiri l-a constituit apariția primului volum din *O luptă literară*, 1914, de N. Iorga, o culegere foarte amplă de articole apărute în *Sămănătorul* în perioada cînd marele istoric se aflase la conducerea lui. Deși el însuși fusese implicat în această „luptă", textul volumului îi apare acum de multe ori surprinzător. Acesta rămîne, desigur, un document de primordin asupra mișcării de la *Sămănătorul*, sub aspectul acțiunii de directivă și al stilului publicistic, dar divulgă și particularități oarecum nebănuite, și mai ales numeroasele slăbiciuni ale unei campanii și limitele personalității literare a autorului ei. Au fost anii cei mai rodnici de contacte ale lui N. Iorga cu literatura, cînd a deținut un rol de prim-plan și a agitat opinia publică, dacă nu și scriitorii, în sensul vederilor sale de atunci. Cartea putea să pară un bilanț, deși e greu de crezut că martorii evenimentului erau dispuși să-i dea o astfel de interpretare și cu atît mai puțin să vadă în N. Iorga o personalitate ieșită din literatură. Autorul cărții nu împlinise patruzeci de ani în momentul cînd părăsise *Sămănătorul*; o dată însă cu evenimentele din martie 1906 devenise o personalitate politică, întemeiase un partid, se alesese deputat și își mutase scena activității sale de la catedra universitară în Cameră, în întruniri publice de largă audiență, și trecuse de la conducerea unei reviste literare în presa politică propriu-zisă.

Curentul de la *Sămănătorul* și acțiunea lui N. Iorga se continuau nu numai indirect, prin aderenți provinciali și prin reviste satelit, care supraviețuiseră vîlvătăii centrale, dar mai cu

seamă prin seria de scriitori tineri grupați pe vremuri în jurul revistei, care-și continuau din plin activitatea.

Toate aceste fenomene fuseseră urmărite cu cea mai mare atenție de E. Lovinescu și luările lui de poziție se situează, așa cum nu încetăm a arăta, de la recunoașterea deschisă, cu accente totdeauna încurajatoare a talentului unor scriitori sămănătoriști, pînă la rezerve de ordin principial și pagini polemice îndreptate împotriva ideologilor și a exclusivismului lor limitativ.

Totuși, sub numele de „revizuire", el reia discuția măcar pentru a înregistra schimbările petrecute în intervalul de circa un deceniu de cînd Iorga părăsise *Sămănătorul* (1906). Și începe prin a-și exprima surpriza cu privire la conținutul cărții, pentru că se așteptase să afle acolo ideologia curentului, chintesența gîndirii marelui animator. Or, tocmai la acest capitol întreg sămănătorismul îi apare acum deficitar, și aceeași constatare o vor face și observatorii de mai tîrziu; el constată că „ideile", în măsura în care se găsește așa ceva, dar mai ales îndemnurile, criticile care conferă o bază, luările de poziție se află risipite în notițe, în paginile de critică prin care se încurajează o anumită literatură și se blamează alta, în însăși literatura publicată. Încolo, Lovinescu descoperă caracterul „cultural" al curentului, trecînd mult dincolo de specificul literaturii. Această confuzie este semnalată ca un moment de întoarcere la faza anterioară disocierii maioresciene: sub numele de „cultură națională" a reapărut vechiul „naționalism" ruinat de critica mentorului „Junimii". Ea avea să ducă nu numai la vehemențe și critice nejustificate (la adresa unui Duiliu Zamfirescu, de pildă), dar și la regretabile campanii xenofobe, cum a fost cazul cu primirea făcută de Iorga dramei *Manasse* de Ronetti-Roman, pe care Lovinescu avea s-o numească pentru prima dată, dar repetînd formula de cîte ori va avea ulterior ocazia, „cea mai puternică dramă ce s-a scris în limba română".

Desigur, pentru cel deprins cu stilul ideologic și care pretinde expunerea de principii și raportarea la ele cînd nu aplicarea lor în practică, stilul publicistic din *O luptă literară* e de natură să-l nedumerească. Nu trebuie uitat însă că e vorba de o culegere selectivă de articole de toate soiurile dintr-o publicație care, în intențiile ei generale, se adresa unui public cît mai larg. Ar fi însă greșit să se afirme că din cauza deficitului stilului expozitiv, sămănătorismul ar fi fost lipsit de o ideologie. În

revenirile sale ulterioare, Lovinescu va aduce precizări fundamentale asupra acestei probleme, acceptate azi de unanimitatea istoricilor literari. El va depista componentele ideologice ale gîndirii animatorului sămănătorist: criticismul junimist, exprimat într-o formă și mai violentă și exagerat pamfletară; filozofia socială și politică eminesciană, descoperită de Iorga atunci grație reeditării articolelor poetului din *Timpul*; nostalgia ruralității și a patriarhalismului întreținută de unii scriitori anteriori, mai ales ardeleni; în sfîrșit, un suflu de umanitarism venit din precocele contacte ale lui Iorga cu Gherea, la care nu se adaugă însă și soluțiile revoluționare preconizate de acesta. Iorga îi apare drept un mare animator — ceea ce desigur a fost, lucrînd cu armele talentului, ale pasiunii și, nu în cele din urmă, ale exagerării, acestea alienîndu-i simpatia și aderența spiritelor cumpănite, dar făcîndu-l să cîștige numeroșii săi partizani, ce aveau să-l urmeze pe calea acțiunii politice și a jurnalismului de alt ordin decît literar.

Expunerea aceasta prea sumară, provizorie, din 1916, avea să fie simțită, desigur, de Lovinescu insuficientă; aici ni se pare a fi motivul pentru care el nu a înglobat respectiva revizuire în volumul care cuprinde acest capitol, apărut în 1916, și nici în cel de al VI-lea de *Critice*, ediția definitivă. „Problema" sămănătorismului i-a apărut cu timpul mult mai serioasă și mai complexă, calități care se puteau cu greu deduce din masa de articole, totdeauna sumare și vehemente, ale animatorului său. Observînd deficitul în ordine „ideologică", Lovinescu nu i-a redus pentru acest motiv marea importanță istorică, după cum dezacordul cu Iorga nu l-a dus la minimalizarea literaturii sămănătoriste: a ajuns să o grupeze în jurul fostului director temporar al publicației, recunoscînd astfel ponderea reală pe care acesta a avut-o în raporturile de moment, deși programul sămănătorist era lipsit de originalitate, iar stilul fusese deja viguros anticipat de Slavici, Coșbuc, Vlahuță și chiar Iosif, Goga și Chendi, aceștia afirmați ceva mai înainte și independent de injoncțiunile apostolului bucureștean (*Critice*, I, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1925).

În cadrul raporturilor sale cu *Sămănătorul*, revizuirea din 1916 rămîne un simplu episod, iar discuțiile asupra lor vor cunoaște o amploare cu adevărat semnificativă abia după război, fiind întreținute de supraviețuitorii curentului aflați încă în dependența măcar spirituală, dacă nu politică, a lui N. Iorga.

Ideea că sămănătorismul a fost o mișcare în primul rînd culturală și doar mai apoi literară a fost reluată de mai multe ori de Lovinescu, el considerînd-o absolut indispensabilă înțelegerii reale a „curentului". E un adevăr recunoscut astăzi și pe baza căruia s-au întreprins studiile de ansamblu asupra mișcării *Sămănătorului* și a rolului său istoric sau chiar mai simplele considerări globale. Ni se pare profund semnificativ că Z. Ornea, autorul densului studiu monografic *Sămănătorismul*, 1971, cita chiar în *Prelimniarii*, p. 16, un cuvînt al lui Lovinescu cu privire la acest curent: „Sămănătorismul n-a fost numai un fenomen estetic, ci și unul cultural și social. Într-un studiu sintetic și cu posibilitatea unei perspective istorice, el trebuie cercetat sub toate aspectele lui, rolul lui cultural, atitudinea lui socială sînt elemente ce definesc, ca și concepția lui literară..." (*Cuvinte pentru criticii mai tineri*, în *Mișcarea literară*, anul II, 1925, nr. 34—35, p. 1).

Seria de articole lovinesciene despre N. Iorga și mișcarea de la *Sămănătorul* nu putea să nu trezească o reacție promptă din partea revistei *Drum drept*, care apărea la Craiova (pe frontispiciu purta însă și numele capitalei țării), ca o continuare a revistei *Ramuri* și unde N. Iorga figura ca „director", el iscălind aproape în fiecare număr editorialul și uneori și articole în cursul publicației. Era, în acel moment, singura publicație nu numai neosămănătoristă prin conținut, dar de-a dreptul „iorghistă" prin pana criticilor și îndrumătorilor care se manifestau în fiecare număr sau măcar ocazional. Sub titlul *D-l Lovinescu despre rolul „Sămănătorului"*, unul din redactorii revistei, C. Ș. Făgețel, publică un articol care conține o refutație a enunțurilor lovinesciene în același stil de rea-credință specific criticii sămănătoriste cînd era vorba de E. Lovinescu, dar fără violențele speciale ale unui D. Tomescu: „Pe trei coloane din *Flacăra*, la despărțămîntul «revizuirilor literare», d-l Eugen Lovinescu are gîndul semeț de-a preciza definitiv rolul *Sămănătorului*, și deci și al d-lui Iorga, în literatura românească. Aceasta, firește, pentru a dărîma încă o legendă literară: aceea a unui Iorga «reformator» în domeniul literaturii noastre."

Și, rezumînd începutul articolului din *Flacăra*, Făgețel crede că autorul acestuia greșește profund atribuind acțiunii lui Iorga un rol pur cultural: „Lupta dusă de d-l Iorga în paginile *Sămănătorului* n-a fost o luptă literară, ci numai o luptă *culturală*. Schimbînd un singur cuvînt, prin urmare, d-l Lovinescu a iz-

butit să definească rolul d-lui Iorga în mișcarea intelectuală a României și, prin aceasta, să distrugă și legenda că *Sămănătorul* ar fi exercitat o influență hotărîtoare asupra literaturii noastre. Pentru lupta *culturală* a d-lui Iorga, d-l Lovinescu e de o rară generozitate în revărsarea cuvintelor de laudă. Ceva mai mult: d-sa ni mărturisește că crezul d-lui Iorga, în ceea ce privește munca de organizare a culturii noastre e și crezul d-sale. [...] În ceea ce privește literatura însă, d-l Lovinescu nu recunoaște articolelor d-lui Iorga nici un rost mai însemnat. D-sa crede că între cultura și literatura unei societăți nu există nici un raport și că o acțiune culturală poate să alunece pe lîngă mișcarea literară fără să o atingă, fără să o înrîurească. Evident, o credință greșită."

Și, deși articolele lui Lovinescu din *Flacăra* erau pornite de la constatarea că acțiunea *Sămănătorului* a fost mai ales culturală, aceasta însemnînd un pas înapoi spre perioada de indistincție pe care au combătut-o Maiorescu și „Junimea", dar ele nu negau rolul pozitiv al revistei lui Iorga în ceea ce privește sfera publicului larg (el îl credea chiar popular), Făgețel nu atacă această problemă, ci încearcă să aducă precizări și exemple istorice într-o cauză pe care „adversarul" său o pusese în alți termeni. Sub cuvînt că-l combate, el merge alături de sensul articolelor lovinesciene și al discriminărilor pe care Lovinescu le considera necesare în fața unei cărți care se intitula totuși *O luptă literară* (nu culturală): „A fost o luptă *culturală*, desigur, dar una care înrîurea necontenit și mișcarea noastră literară. Nu cumva își închipuie d-l Lovinescu că activitatea culturală a lui Mihail Kogălniceanu s-a desfășurat fără să aibe nici o înrîurire asupra literaturii românești? Dar nu poți să fixezi un ideal în cultură fără ca din el să rezulte și pentru literatură o nouă orientare. E foarte adevărat că formele culturii nu sunt cu necesitate și formele artei, dar e tot așa de adevărat că și cultura și arta au același izvor: sufletul societății, și că oricine izbutește să determine în acest suflet o mișcare nouă acela va înrîuri și cultura și arta unei societăți". (*Drum drept*, anul X, nr. 28, 9 august 1915, p. 453—454, la rubrica „Însemnări").

Un replicant mult mai dificil, care a desfășurat o acțiune de cu totul altă amploare față de ceea ce el considera a fi o poziție eronată este Radu Dragnea, căruia aceeași revistă subordonată integral persoanei lui N. Iorga îi adăpostește un lung articol intitulat *În jurul criticelor d-lui N. Iorga. — Răspuns d-lui E. Lovinescu și altora*. El își propune să răspundă punct cu punct incriminărilor lovinesciene cu privire la rolul real jucat de *Sămănătorul* și de N. Iorga în mișcarea literară a vremii, îndeosebi la „originalitatea" acestora și la acțiunea efectivă pe care criticii îndrumători o pot exercita în genere într-o literatură. El începe prin a observa o contradicție în felul de a argumenta al lui Lovinescu: „D-l Lovinescu susține, pe de-o parte, că d-l Iorga a trîmbițat [...] niște adevăruri intrate în domeniul comun; iar, pe de altă parte, d-sa combate pe acela care a reprezentat aceste adevăruri. Contrazicerea este evidentă. Sau d-l Iorga a susținut unele adevăruri fără realitate și critica față de d-sa este întru totul îndreptățită; sau adevărurile d-sale sunt așa de «adevărate» încît sunt recunoscute de toată lumea ca valabile și necesare, ceea ce recunoaște și d-l Lovinescu, și atunci critica d-sale cade de la sine."

A doua problemă pe care o ridică Radu Dragnea e dacă „D-l N. Iorga este un critic literar?" părîndu-i-se că Lovinescu a minimalizat această calitate a marelui istoric. Răspunsul criticului de la *Drum drept* e că „d-l N. Iorga este un critic literar «în funcția» unui curent. Dacă nu ținem seama de acest adevăr, critica literară a d-sale nu-și are explicație." Spre deosebire de Lovinescu și de alții care credeau că scriitorii sînt cei care fac curentele literare, Dragnea afirmă ideea opusă: „întreaga existență a curentelor literare «istorice» este datorită criticilor. Criticii încep prin a le *susținea* și termină prin a le *crea* cu ajutorul scriitorilor. Căci atunci cînd vorbim de creație nu poate fi vorba decît de genialitatea celui care *creează* și de ajutorul celor care-l ajută în construcție. Dacă nu criticul este acela care creează curentul — de ce nu iau naștere curentele prin scriitori, înainte de a se coborî el în mijlocul lor? Scriitorii sunt temperamente diferențiate între ele, sunt personalități contemplative, și, în crearea curentelor, prima condițiune este de a apărea un temperament deosebit lor, dar care să le domine pe toate, prin voință și rațiune, pe care le are doar criticul."

Și Dragnea încearcă să-și întărească susținerile prin exemple istorice (literatura franceză dezvoltată „supt înrîurirea lui Boileau"; „toată literatura germană" care s-ar fi *„naționalizat* în urma lui Lessing"; romantismul francez devenit curent literar prin critica lui Sainte-Beuve; „influența criticului Bielinski" care „a fost covîrșitoare" etc. Cu aceste exemple și cu altele încă mai discutabile (cazul lui Taine care ar fi imprimat „un ca-

racter doctrinar și o *filozofie* literară *proprie* naturalismului" etc., Dragnea poate răspunde astfel la cea de a treia chestiune pe care o ridică, în speță dacă N. Iorga este un critic literar. „D-sa a dat expresie conștientă, la *Sămănătorul*, unor stări sufletești *inconștiente*, a unificat energiile care se răzlețiseră, a imprimat o filozofie unei concepții care, pînă atunci și pînă la data apariției *Naționalității în artă* [de A. C. Cuza] era într-o stare vagă și rezimată numai pe un sentiment — și a creat cel mai fecund curent din istoria literaturii noastre : curentul *național* și *realist* estetic. Prin această conduită, pe care a avut-o evoluția literaturii românești, d-sa este un critic *normativ* [...] iar criticii normativi pot fi tot așa de mari ca și cei analitici." În realitate, așa cum dovedește istoria mișcării sămănătoriste, N. Iorga n-a fost un critic normativ de specia lui Boileau (care, de altminteri, a venit la sfîrșitul clasicismului francez, instituindu-și dogmele după ce această literatură exista, asemeni mai curînd unor concluzii), ci un spirit militant și un factor de agitație care a creat „curentul" sămănătorist, a cărui literatură exista de mai înainte, fără să poarte pecetea *naționalismului*, cum afirmă Dragnea, după cum „programul" curentului fusese formulat mai demult, cu un deceniu înainte, de Coșbuc, Vlahuță și mai ales de Slavici. Departe de a minimaliza rolul lui Iorga și al revistei *Sămănătorul*, așa cum i se părea criticului de la *Drum drept*, E. Lovinescu a recunoscut, ba chiar, după opinia altor istorici, a exagerat acțiunea efectivă, atît teoretică cît și practică, a marelui istoric.

A patra problemă pe care o ridică Radu Dragnea este aceea cu privire la originalitatea demersului lui N. Iorga, originalitate pe care E. Lovinescu o contestase, după opinia sa, în articolul incriminat. „Dar ce este *original* în criticile d-lui Maiorescu și Gherea ? se întreabă el. Unde este o singură idee în criticile acestora care să li aparțină ? Mai mult : ce este original în cultura contemporană ? Dar : ce *nu* este comun în această cultură ?"

Punîndu-se în punctul de vedere al unei originalități absolute, este normal ca un critic cu înclinații tradiționaliste, cum se va dovedi ulterior Radu Dragnea, să susțină că : „Ideile mari, care au soarta de a intra în domeniul comun spre a revoluționa, sunt culese tot de-acolo și numai trecute prin sufletul unui om care îi dă expresie normativă, prefăcîndu-le în concepție filozofică, ca și norii care, după înălțarea supt bolta cerului, se prefac în lăcrămile ce se revarsă pe suprafața apelor de unde se ridicaseră."

În continuare, după ce își dezvoltă argumentația, folosindu-se de exemplul lui Taine („criticul cel mai genial, acela care a avut cea mai covîrșitoare influență mondială [...] cu teoria mediului, care a fost aplicată mai în toate literaturile"), dar care ar fi fost el însuși precedat de mulți în ceea ce privește originalitatea ideilor, Dragnea se întreba dacă nu cumva „puterea talentului de a-și aplica concepțiile în lumea faptelor" este mai determinantă decît noutatea. Și răspunsul îl dă prin două exemple ce i se par evidente : unul este activitatea lui Lovinescu însuși, care „profesează impresionismul în critica noastră, prin prisma căruia a scris o sumă de articole, fără să poată reuși ca pînă astăzi să ni dea un singur articol asupra unui singur scriitor, de care să se lege numele său ca impresionist. Și, dacă d-sa nu a reușit încă să scrie un articol clasic în care să triumfe impresionismul, care este cauza ? Căci doar d-sa a fost... original, atît cît poate fi original un transplantor al unor teritorii din literatura franceză în literatura noastră."

Al doilea exemplu de eșec evident ar fi, după autorul articolului din *Drum drept*, „D-l G. Ibrăileanu, care a scris recenzii bune, a scris un adevărat «roman palpitant», plin de aventuri, asupra *Operei d-lui Vlahuță*, din punctul nou de vedere al «selecției literare», sinonim cu nimic, și totuși acest punct de vedere nou nu a putut salva lipsa totală de talent a autorului, care ni-a dat în zeci de pagini, lungi și obositoare, cea mai slabă lucrare de critică literară, un adevărat faliment în acest gen, în care se îmbină așa de nefericit reflexiunile cele mai plate cu frazele cele mai îmbîcsite de neputința de a gîndi avîntat."

În concluzia articolului său, adică la punctul 5, Radu Dragnea afirmă că „D-l N. Iorga este una din cele mai originale personalități ale culturii noastre, ceea ce nu este totuna cu originalitatea «operei» — d-sa a făcut epocă în cultura românească, și pentru aceste motive și multe de acestea, d-sa nu poate fi judecat accidental, în forma unui articol în care reflexiunile să se așeze somnoros și orizontal prin niște propoziții abecedărești — subiect și predicat". Adevăratul merit al lui N. Iorga în momentul *Sămănătorismului* ar trebui dezvăluit „în legătură cu epoca sa ; trebuie să-ți dai seama de sterilitatea literară dinaintea *Sămănătorului*, care se compune din literatura lui Brociner, în ceea ce privește zugrăvirea vieții țără-

neşti ; trebuie să ţii seamă de moralistul social care se confundă cu criticul, aşa cum se confundă la Brunetière criticul savant cu «creştinul» ; trebuie să alături critica *normativă* de la *Sămănătorul* de critica de *analiză* şi de *reconstrucţie* din vasta sa *Istorie a literaturii române,* din îmbinarea cărora *reiese* talentul său critic ; trebuie să-ţi dai seamă de originea istorică şi de dezvoltarea psihologică a concepţiei naţionaliste ; şi trebuie, mai presus de toate, să întrebuinţezi tonul omului de ştiinţă obiectivă" *(Drum drept,* anul X, nr. 32, 6 septembrie 1915, p. 508—512).

Lăsînd la o parte multele exagerări din articolul lui Dragnea (de pildă, meritul *Sămănătorului* sub conducerea lui Iorga de a da o imagine realistă a ţăranului, rămasă la stadiul literaturii lui Brociner, cînd, în realitate, înainte ca revista să fi ajuns sub îndrumarea marelui istoric, se consolidase cu totul altă imagine a ţăranului român prin Coşbuc, Slavici, dar chiar şi Vlahuţă, Caragiale sau Duiliu Zamfirescu), să menţionăm această pledoarie avîntată a lui Radu Dragnea în favoarea înţelegerii personalităţii lui N. Iorga în totalitate, la adevăratele ei dimensiuni. Cu rezerva capitală însă că Lovinescu nu-şi propusese acest lucru în articolul său, ci doar făcuse unele constatări cu ocazia apariţiei volumelor *O luptă literară,* în funcţie de ceea ce el însuşi, participant la respectiva bătălie, crezuse despre rolul lui N. Iorga şi raporturile sale cu literatura în acel moment istoric.

Lovinescu nu numai că avea să revină asupra lui N. Iorga şi a sămănătorismului, dar avea să exagereze importanţa rolului de corifeu, în cadrul curentului, în *Critice,* I, *Istoria mişcării de la „Sămănătorul"*, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, într-atît încît să treacă celelalte merite (de memorialist, de istoric literar şi prozator) ale lui Iorga pe un plan cu totul secund, ceea ce-i va fi reproşat de unii critici, precum Perpessicius, în cronica ce o va închina *Istoriei literaturii române contemporane* (primele două volume).

T. MAIORESCU

Apărut în *Flacăra,* în patru numere consecutive, la rubrica „Revizuiri literare", după cum urmează : anul IV, nr. 47, 5 septembrie 1915, p. 493—494 ; nr. 48, 12 septembrie 1915, p. 507—508 ; nr. 49, 19 septembrie 1915, p. 518 ; nr. 50, 26 septembrie 1915, p. 530.

Reprodus în *Critice,* III, ed. I, Editura Flacăra, 1915, p. 194—217, de unde reproducem textul.

În *Critice,* IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 95—115, articolul este republicat cu unele modificări de ordin stilistic.

În *Critice,* VI, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 36—49, figurează o versiune mai redusă, cu unele schimbări de ordin stilistic. Ea constituie capitolul *III. Titu Maiorescu* al volumului, subintitulat *Revizuiri.*

Acest articol, care pune în discuţie în modul cel mai deschis şi mai ferm personalitatea şi acţiunea lui Titu Maiorescu, este, fără îndoială, unul dintre cele mai importante din seria „revizurilor" şi a fost tratat totdeauna de posteritate ca atare. Dacă problema poeziei populare era una complet colaterală preocupărilor lui E. Lovinescu şi el îşi dă asupra ei doar „părerea", în mod succint, iar scriitori ca Duiliu Zamfirescu sau Vlahuţă pot constitui „obiecte" ale unei revizuiri venite cu totul din afară, articolele despre Gherea sau N. Iorga înseamnă nu numai luarea unei atitudini faţă de nişte ideologi literari de mare importanţă, dar şi o definiţie a înseşi personalităţii şi idealurilor proprii. Cu atît mai mult cazul lui Maiorescu impunea un act decis de autoreflecţie. Articolul despre el devine astfel unul capital pentru înţelegerea de sine a criticii lovinesciene şi pentru clarificarea ei treptată, în funcţie de modele, de personalităţi apropiate sau adverse, în sfîrşit, pentru „programul" criticului, din ce în ce mai precizat.

Scris într-un moment în care T. Maiorescu avea peste 75 de ani, iar acţiunea sa publică putea fi considerată încheiată, articolul lui Lovinescu, asemeni tuturor celorlalte, se recomandă prin voinţa de judecare fără nici un menajament la adresa celui în cauză. El vine, trebuie precizat, de la un critic care debutase în *Epoca* junimistă, şi îşi desfăşurase o parte din activitatea publicistică în *Convorbiri literare* şi în *Convorbirile critice* dragomirescene, în bună măsură deci în raza ideologică a maiorescianismului. Totuşi rămîne surprinzător cît de rar citase el pînă atunci numele „mentorului" şi cu cîtă grijă evitase să se revendice de la el în sprijinul vreuneia din susţinerile sale. Şi aceasta chiar la începuturile sale, cînd activitatea lui Lovinescu se intersecta cu ultimele manifestări ale criticului mai vîrstnic,

iar „temele" lor erau de multe ori comune (Eminescu, Caragiale, poezia populară, M. Sadoveanu, Octavian Goga etc.). Să nu se uite apoi că anii aceia au fost de „apoteoză" în cariera lui Maiorescu, încheiată nu numai cu o profuziune de sărbătoriri, studii și evocări omagiale, dar și cu glorioasa lui patronare a Conferinței de pace de la București (1913), care pusese capăt războiului balcanic. Dincolo de voința clară de independență și de refuzul de a practica „aderențe" profitabile, între Lovinescu și Maiorescu existau unele diferențe fundamentale în ceea ce privește rosturile disciplinei dar și problema „formelor fără fond", nucleul criticii junimiste.

Observația aceasta am făcut-o încă din 1973 în *Maiorescianism ?*, un articol ce avea să devină un capitol din eseul nostru *În jurul lui E. Lovinescu* (1975), unde scriam : „Produs al criticii franceze, adică al unei școli de eleganță, ironie, subtilitate și mai ales marcat de o lipsă de exclusivism care a putut să-i atragă acuzația că ar fi un spirit sceptic, Lovinescu își preciza încetul cu încetul o atitudine, fără a adopta stilul tranșant și categoric al lui Maiorescu. Cînd discuta necesitatea unui principiu, el nu invoca numele mentorului «Junimii», ci încercările criticii moderne (chiar atunci cînd textul apărea în *Convorbiri literare*, unde se întreținea cultul maiorescian măcar prin invocări și citate). Nicăieri nu pomenește tînărul critic de Maiorescu în termenii în care vorbea de Faguet de pildă, pe care nu ezita să-l numească «al meu admirat și iubit... *maestro e duca*, marele Emile Faguet»" (p. 242—243). Asemenea susțineri erau îndreptate împotriva celor care vedeau în Lovinescu un maiorescian pur, așa cum s-a considerat el însuși în ultimii ani de viață. Pe aceștia, revizuirea din 1915 nu putea decît să-i nedumerească, după cum pe adevărații maioresciени ea nu putuse decît să-i indigneze. Făcînd bilanțul raporturilor dintre cei doi critici, chiar și Eugen Simion, care vede în articolul din *Flacăra* un act de „independență critică a lui E. Lovinescu față de Maiorescu, pusă sub semnul unei mari stime intelectuale" (*E. Lovinescu — scepticul mîntuit*, 1971, p. 508), pleacă de la premisa că E. Lovinescu e un „critic de formație pur maioresciană" (p. 506) și subliniază „atitudinea «ferm junimistă» din tinerețe" (p. 507), pentru ca în conflictele criticului tînăr cu *Convorbirile literare* să vadă o „situație paradoxală, dar nu fără înțeles" (p. 513), explicabilă doar prin partizanatul intolerant al discipolilor minori ai mentorului junimist.

Privită în contextul istoric dat, „revizuirea" lovinesciană schițează o judecată globală, cu accente desigur mai admirative decît arătase altora, dar îndeajuns de critice ca să marcheze intrarea operei lui Maiorescu în altă etapă a înțelegerii : a unei adevărate și nemiloase posterități, pe care diferența de vîrstă dintre cei doi o indrituia. Lovinescu îi aduce supremul elogiu pentru ținuta morală și intransigența doctrinară, comparînd personalitatea sa cu o stîncă de care s-au lovit adversarii neputincioși sau au ocolit-o (din prudență sau cu diplomație : cazul lui N. Iorga), dar prin însăși această imagine, el marchează imobilismul, incapacitatea de înnoire, formulînd un reproș foarte caracteristic. Elogiul rostit plenar este deci numai pe jumătate valabil și ar fi de observat că și un Gherea i-a recunoscut lui Maiorescu merite istorice, raportabile doar la un moment al istoriei culturii românești, considerîndu-se pe sine etapa ulterioară, absolut necesară pentru a corecta chiar pe calea oponenței insuficiențele criticii unui înaintaș. Ce valoare are elogiul lovinescian ar apărea mai clar în lumină dacă-l punem alături de rîndurile scrise aproape concomitent despre Gherea și în care teza respectivă se vede confirmată, deși dintr-un alt punct de vedere. Acest imobilism, pe cît de stimabil în expresia sa etică și de rar printre oamenii politici ai vremii, contrazicea formula dinamică și suplă a criticii lovinesciene, care se înclina înaintea realităților și înțelegea să tragă toate concluziile din caracterul viu, imprevizibil, al dezvoltării literaturii. Încît într-o pagină ulterioară, de fapt tot o „revizuire", dar nu dată sub acest titlu și apărută după război, Lovinescu va accentua tocmai această carență a acțiunii maioresciene și se va rosti încă mai sever despre inactualitatea ei.

Se cuvine, de asemenea, reținut că Lovinescu privește critica lui Maiorescu drept una „culturală" sau „generală", iar referințele au în vedere politica lui culturală, pe care ar fi vrut să o pună în practică ; în acest sens, este firesc să pună în centrul acțiunii maioresciene critica „formelor fără fond", față de care el ia poziție exact contrarie. Or, era cea mai răsunătoare formulă și cea mai acceptată ; ea a constituit o lege în generația ulterioară de gînditori asupra culturii românești, de sociologi și politologi. Și aici este tocmai punctul asupra căruia Lovinescu se distanțează de Maiorescu în modul cel mai drastic, susținînd caracterul stimulativ și absolut necesar al „formelor" în cazul popoarelor care pășesc pe calea civilizației. Este punctul

de vedere al tuturor ideologilor liberali, dar în primul rînd al unui C. A. Rosetti și V. A. Urechiă, care susținuseră că prin instituții (politice, culturale) se face educația poporului, acestea ajungînd mai devreme sau mai tîrziu să le confere conținutul corespunzător. Nu știm dacă E. Lovinescu citise pe atunci *Les lois de l'imitation* a lui Gabriel Tarde un sociolog ale cărui teorii le va pune la contribuție copios în *Istoria civilizației române moderne* (1924—1925) și care dezvăluie procesul asimilării unei forme culturale de la aspectul exterior și superficial la realitățile mai profunde și substanțiale ; chiar dacă răspunsul e negativ, criticul român se situa în sfera ideologică a unui astfel de tip de gîndire, cu totul străină de maiorescianism.

Luînd în considerație însemnătatea revizuirii lovinesciene, atît pentru istoria maiorescianismului, cît și pentru cristalizarea ideilor autorului, Florin Mihăilescu scria : „Prima delimitare mai fermă față de teoria «formelor fără fond» datează din 1915. Consacrînd un amplu articol, în mai multe numere ale *Flacării*, personalității lui T. Maiorescu, tînărul critic găsește prilejul să opună unei concepții ce i se pare negativistă optimismul dinamicii sociale, în care întrezărește întreaga soluție a problemei atît de mult controversată în cultura noastră. Într-adevăr, nu e nici o exagerare a spune că ideea «formelor fără fond» a devenit, din clipa în care a fost formulată, leitmotivul tuturor dezbaterilor sociologice care au agitat gîndirea românească. [...] Maiorescu a surprins, fără nici o îndoială, una din problemele-cheie ale destinului națiunii române. Nu e vorba, firește, de dezlegarea pe care i-a dat-o, ci numai de îndreptățirea ca atare a ideii, de partea de adevăr pe care o conține, un adevăr mai curînd polemic decît strict științific. Constatînd răspicat situația, Lovinescu subliniază apăsat meritul marelui său înaintaș în opera de asanare a culturii și vieții publice românești [dar] formulează în continuare pentru prima oară principiul sau legea, cum îi va spune el, «simulare-stimulare»". El „trebuie să fi avut sentimentul de a fi descoperit singurul mod de a justifica existența «formelor fără fond», motivînd astfel, cu argumentele necesare, revoluția burgheziei liberale. Oricît de originală la prima vedere, ideea nu e nouă. Criticul însuși recunoaște a o fi descoperit mult mai tîrziu la Gh. Panu. Nu acest lucru este însă cel mai important acum [în 1915], ci faptul de a distinge aici miezul probabil al întregii teorii a sincronismului, mai

exact, punctul de plecare, elementul ei generator" *(E. Lovinescu și antinomiile criticii*, ed. cit., p. 120—121).

Este deci pentru prima oară cînd Lovinescu formulează o teză contrarie susținerilor mentorului junimist, făcînd însă și referire directă la acesta (în cazul articolului *Un fetiș modern, poezia populară* se limitase la o problemă doar tangențială), ceea ce marchează un punct hotărîtor în distanțarea lui din ce în ce mai accentuată. Acceptînd teza liberală în materie de politică a culturii, el afirmă în subsidiar o deschidere spre formulele și mai depărtate de junimism, pe care le va susține după război ; în același timp însă, el sublinia necesitatea unui alt tip de critic : specializat, aplicat, mobil, în sfîrșit, adiacent literaturii, în realitatea ei concretă, de fiecare zi. „Programul" lovinescian, scoțîndu-și justificarea și din alte expresii ale criticii decît cea maioresciană, se instituie astfel ca un punct de plecare pentru o întreagă direcție metodologică și practică, pe care o vor urma cei mai importanți și mai combativi critici de după el.

Este de observat, însă, că printre meritele acțiunii lui Maiorescu, „discipolul" său nu enumeră și „spiritul critic" (după expresia lui Ibrăileanu) sau atitudinea critică în fața tuturor fenomenelor, examenul lucid și analiza prealabilă. Eugen Simion, în monografia sa, a remarcat pe drept cuvînt această lacună destul de importantă, deoarece era vorba de o tradiție în care el însuși se înscria : „Ce ignoră Lovinescu, în aceste disocieri drepte, e că Maiorescu, fixat pe planul ideilor generale, de n-a creat o critică analitică, a creat *spiritul critic*, a definit principiile lui fundamentale și a stabilit norme și azi valabile" (p. 510). Se poate, într-adevăr, spune că Maiorescu a inaugurat spiritul critic în forma lui radicală, dar (credem noi) mai curînd prin violența tonului, curajul angajării și lipsa de reținere. „Criticismul" acesta a fost adoptat de toate personalitățile majore ale disciplinei, indiferent de orientarea lor estetică ; în mod cert a fost inițial și stilul unui Ghérea, al lui N. Iorga în tinerețea sa și al lui Lovinescu însuși, ale căror acțiuni sînt de neconceput fără modelul maiorescian. Este vorba de un examen și angajament plenar în actul critic, pe care nu-l vom identifica cu violența de atitudini și de expresie a multor critici minori și nici cu simpla hărțuială și observațiile lăturalnice, pe care le-au practicat un Chendi sau Ibrăileanu, critici

de preferințe și de cerc, de mentalitate mai curînd „medie", închiși în admirația pentru o anumită formulă de artă.

Rămîne totuși un fapt ce trebuie semnalat: articolul lui Lovinescu despre Maiorescu din 1915 a rămas necomentat în contemporaneitatea strictă; întrucît „figurina" din 1919 va accentua separarea dintre cei doi, abia remaiorescianizarea criticului, după 1937, va face ca raporturile dintre ei să fie repuse în discuție. Dar, pentru că Lovinescu se va angaja de atunci încolo într-o amplă lucrare de restituire istorică, în care apropierile sale de Maiorescu erau de la sine înțelese, cei mai mulți critici au ajuns să adopte și pentru trecutul cel mai îndepărtat optica autorului din ultimii săi ani de viață.

În momentul apariției studiului lovinescian despre Maiorescu, nu s-a înregistrat nici o replică din partea vreunui „discipol"; împrejurarea ar fi desigur explicată prin tonul reținut al criticii, dar și prin faptul că mentorul junimist și-ar mai fi putut găsi cu greu „apărători" în generația mai tînără, de care de ani de zile se izolase. În schimb, notița unui anonim din redacția revistei *Drum drept* (și pe care, după stil, îl bănuim a fi C. Șaban-Făgețel) consemna gestul lui Lovinescu, dîndu-i o tipică explicație răuvoitoare: de data aceasta, imputîndu-i amabilitatea tonului, văzută însă la modul interesat, al unui autor care s-ar fi temut de represalii:

„Tot sub un titlu de «revizuiri literare», d-l Eugen Lovinescu se ocupă în *Flacăra* și de critica d-lui Titu Maiorescu. Revizuirea d-sale sfîrșește fără a fi răsturnat ceva din ceea ce crede lumea despre «Nestorul criticii române».

Așa de sever cînd a fost vorba de Eminescu și Caragiale, și așa de timid cînd e vorba de d-l Maiorescu...

Vezi că Eminescu și Caragiale au murit, pe cînd d-l Maiorescu..." (*Drum drept*, anul X, nr. 35, 27 septembrie 1915, p. 568, la rubrica „Cronica").

În schimb, Radu Dragnea, criticul care se indignase de opiniile lui E. Lovinescu despre N. Iorga și *Sămănătorul*, adaugă în aceeași revistă următoarea notă, în prelungirea mai vechii lui critice, pe care credea că și-o văzuse confirmată, cel puțin în parte:

„D-l Lovinescu se pocăiește, «revizuindu-se».

Într-un număr trecut al revistei noastre, răspunzînd d-lui Lovinescu, care vedea un defect în faptul că d-l Iorga, la *Sămănătorul*, susținuse unele idei care existau inconștient în domeniul comun, dovedeam teoretic, cu ajutorul unor exemple istorice, că noutatea, în critică, de altfel ca și în artă, este ceva relativ, că în articolele unui critic, ceea ce constituie interesul lor este adaptarea unor idei vechi la subiecte nouă și că valoarea lor se măsoară după influența pe care au avut-o ca sistem unitar. După cîtva timp de-atunci, d-l Lovinescu recunoaște că adevărul a fost de partea noastră, admițîndu-ne teoria, și chiar utilizînd-o într-un articol asupra d-lui Maiorescu. D-sa, tot prin *Flacăra*, se ridică contra criticilor care vor să scoboare pe d-l Maiorescu, pe tema originalității, și spune și d-sa, după noi, că «desăvîrșita noutate nu o găsim» în critică și că «valoarea ideilor nu stau deci în noutatea lor, foarte relativă». Spuneam, mai departe, în același articol, că valoarea d-lui Iorga constă în faptul că prin d-sa au triumfat unele idei care existau inconștient și la alții și că d-sa le-a prefăcut în sistem, trecîndu-le prin personalitatea sa. Astăzi d-l Lovinescu întrebuințează aceeași explicare pentru d-l Maiorescu. Citățm la întîmplare din acel articol, care este reeditarea articolului nostru. Recunoscînd și d-l Lovinescu că ideile sunt «la unii inconștient, la alții ridicîndu-se la valoarea unui sistem de cugetare», deoarece «plutesc și sunt ale tuturora», se grăbește să constate că «deși ideile d-lui Maiorescu pot fi găsite și supt pana unor înaintași, sunt totuși ale d-lui Maiorescu, deoarece d-l Maiorescu le-a prefăcut în ideiforțe», pentru motivul că sunt «trecute printr-o personalitate». Înlocuiți numai numele d-lui Maiorescu cu cel al d-lui Iorga și aveți pe d-l Lovinescu contra d-lui Lovinescu, aveți în față două păreri opuse, ale aceluiași scriitor în fața aceluiași subiect.

De altfel, această lipsă de logică a d-lui Lovinescu pe noi nu ne miră, deși, pentru uzul gramatical, trebuie să încheiem propoziția prin acest semn indispensabil! Activitatea d-lui Lovinescu este țesută numai în zig-zag-uri pe care, cînd i se atrage atenția asupra greșelilor, nu numai că nu le recunoaște, dar adoptă și teoria și chiar terminologia adversarului. Lipsește eroul lui Caragiale care să spună:

— *Curat revizuitor!*"

(Articol semnat *R. D.*, în *Drum drept*, anul X, nr. 37, 11 octombrie 1915, p. 599, la rubrica „Cronica".)

Observațiile lui Radu Dragnea cu privire la o posibilă „contrazicere" în afirmațiile lovinesciene din cele două articole sînt cu totul absurde, ca și ideea că Lovinescu și-ar fi revizuit opinia în urma articolului acestuia, *D-l Lovinescu despre rolul*

„Semănătorului". În articolul criticului de la *Flacăra* nu se putea chestiunea originalității acțiunii lui N. Iorga; faptul fusese atins doar în treacăt, printr-un citat chiar al acestuia, în care repeta o teză de bun-simț a lui Maiorescu, despre care Lovinescu afirmase că putea fi și a sa.

Cît privește cealaltă acuzație, că Lovinescu și-ar fi schimbat opinia datorită intervenției polemice a lui Dragnea, însușindu-și în mod tacit o parte din afirmațiile acestuia, trebuie precizat că articolul respectiv despre Maiorescu a apărut în *Flacăra* în mai multe numere, în paralel și chiar înainte de a vedea lumina tiparului în *Drum drept* articolul din care el se „inspirase". (Acesta din urmă apare la 6 septembrie 1915, v. actualul volum de *Opere*, p. 26, în timp ce articolul lui Lovinescu despre *T. Maiorescu* apare cu începere de la 5 septembrie același an și e de presupus că fusese conceput înainte, în totala necunoaștere a celuilalt). Afară de aceasta, cînd Dragnea vorbea de unele schimbări ale opiniilor lovinesciene despre Maiorescu ca efect al articolului său, ar fi trebuit să cunoască celelalte articole ale criticului de la *Flacăra*, în care acesta subliniază lipsa de originalitate a principiilor maioresciene, dar marea lor importanță prin aplicarea curajoasă și foarte oportună la realitățile culturale de la noi din țară. Așa, de pildă, practic vorbind, prima frază rostită de Lovinescu, la debuturile sale, despre marele înaintaș, e tocmai aceasta: „D. Maiorescu n-a adus o doctrină estetică nouă, dar a adus un bun-simț și o judecată rece și cumpănită, foarte noi în niște timpuri atît de încălzite și megalomane" *(Evoluția literaturii noastre*, apărut în *Epoca*, anul XI, nr. 318, 21 noiembrie 1905; în actuala ediție de *Opere*, I, 1982, p. 41—44).

TEATRUL NAȚIONAL: „OVIDIU", DRAMĂ ÎN CINCI „ACTURI" ȘI ÎN VERSURI DE V. ALECSANDRI

Apărut în *Flacăra*, anul IV, nr. 47, 5 septembrie 1915, p. 503, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Ovidiu de Vasile Alecsandri a deschis stagiunea 1915—1916 a Teatrului Național din București (de fapt, în acel an, evenimentul a avut loc ceva mai devreme ca de obicei, la 29 august, parcă sub iminența intrării țării noastre în război). Spectacolul

reprezenta o reluare festivă, marcînd un moment istoric: douăzeci și cinci de ani de la moartea lui Alecsandri. Această conjunctură favorabilă poate să explice marele succes al spectacolului, care, în ciuda rezervelor de ordin istoric și mai ales artistic, exprimate de Lovinescu, a constituit un frumos succes, dintre interpreți relevîndu-se nu numai C. Nottara, dar și Aristide Demetriade în rolul titular, apoi Elvira Popescu (Iulia), Iancu Petrescu (Ibis) și Gh. Storin (Rutuba).

Judecățile criticului nu țin de data aceasta seama de reușita indiscutabilă a spectacolului și dezvăluie slăbiciunea psihologică a personajului principal și soarta sa, pe cît de nefericită în final, pe atît de lipsită de dramatism. Asupra acestora va reveni un deceniu și jumătate mai tîrziu, cînd, dînd o ediție a *Teatrului* lui Alecsandri, se va ocupa din nou, în studiul introductiv, de piesa inspirată din viața lui Ovidiu, tratînd-o foarte sumar și repetînd mai rezumativ ceea ce îi obiectase în cronica la spectacol *(Critice*, X, ed. I, Ed. Ancora-Benvenisti, 1929, 2. *Lipsa de determinism a caracterului lui Ovidiu*, îndeosebi p. 172—173).

TEATRUL NAȚIONAL: „AZILUL DE NOAPTE", DRAMĂ ÎN PATRU ACTE DE MAXIM GORKI

Apărut în *Flacăra*, anul IV, nr. 48, 12 septembrie 1915, p. 515—516, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul. În *Critice*, IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 139—144, se republică o versiune schimbată din punct de vedere stilistic, sub titlul *Note ruse: „Azilul de noapte" al lui Gorki.*

Cronica lui Lovinescu la drama lui Gorki, *Azilul de noapte*, a fost prilejuită de punerea în scenă la Teatrul Național din București, în regia lui Paul Gusty și cu o distribuție care reunea un ansamblu de actori, dintre cei mai buni de care dispunea teatrul: Constantin Radovici, Romald Bulfinsky, Ion Morțun, Gh. Storin, Petre Sturdza, Al. Mihalescu, Ion Manu, Constanța Demetriade, Agepsina Macry-Eftimiu, Ana Luca, Sonia Cluceru. Premiera noii înscenări a avut loc în seara zilei de 31 august 1915, după ce, cu zece ani înainte, în 1904 și 1905, drama fusese

reprezentată doar de cîteva ori, în primul caz fiind interzisă de autorități datorită caracterului ei „subversiv".

Noua punere în scenă nu numai că s-a bucurat de un excepțional succes de public, dar a fost considerată de cronicari o dată memorabilă în istoria reprezentațiilor teatrale de la noi din țară. Rezervele exprimate cu această ocazie de Lovinescu se referă nu atît la conținutul piesei, ci la structura ei dramatică atît de neobișnuită pentru un spirit format la școala teatrului clasic francez, pe care o continuau într-o formă degradată, uneori lipsită de conținut, piesele aparținînd dramaturgiei franceze contemporane, ba chiar și cele mai lamentabile piese bulevardiere. De aici, recunoașterea de către critic a valorii psihologice a piesei lui Gorki, întrucîtva exotice și raportabile la specificul sufletului rus, și obiecțiile categorice față de nerespectarea „condițiilor esențiale ale genului".

CONVORBIRI TEATRALE

Apărut în două numere din *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 13, 15 septembrie 1915, p. 1 și nr. 24, 26 septembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul

Considerațiile lui Lovinescu despre unele aspecte ale teatrului inaugurează colaborarea sa la *Rampa nouă ilustrată*, o revistă care se considera seria a II-a a vechii *Rampe* apărute în 1911 și care-și încetase apariția în toamna lui 1913. Criticul fusese un colaborator dintre cei mai asidui ai acestei publicații cu caracter larg, mai mult de informații și comentarii pe marginea vieții literare, teatrale, cinematografice. Reapărută după doi ani sub conducerea lui M. Faust Mohr, ea și-a păstrat același caracter precum și apariția cotidiană, abia după război lărgindu-și întrucîtva profilul. Deși nu au lipsit nume de prestigiu care s-au prenumărat printre colaboratori, prezența criticului E. Lovinescu aproape în fiecare săptămînă rămîne un fapt ieșit din comun.

Ca și în cazul altor colaborări la reviste cu al căror „program" criticul nu stabilise nici un acord, dar nici nu se putea afla în dezacord, și în cel de la *Rampa nouă ilustrată* el nu e dispus la nici o concesie de fond, și acest lucru se observă chiar din primul articol, în care el își propune, practic vorbind, să anuleze dictonul „Teatrul e o școală de educație a publicului". Observațiile și disocierile sale surprind, desigur, unele adevăruri, ca și referințele la popularitatea anumitor specii ale dramaturgiei pe care o putuse constata în experiența lui de spectator și cronicar. E surprinzător totuși faptul că despre comedie, pentru care actorii și autorii noștri de atunci păreau a avea o adevărată vocație, Lovinescu se rostește mai restrictiv și o pune în planul secund în ceea ce privește preferințele publicului. E o constatare care va reveni în considerațiile pe care le va face ceva mai tîrziu despre *Scrisoarea pierdută* și despre dificultățile genului comic (*Rampa nouă ilutsrată*, anul I, nr. 174, 3 martie 1916, p. 1 ; în actualul volum de *Opere*, p. 207).

„COCUȚA" ȘI... ALTE COCUȚE ALE TEATRULUI NAȚIONAL

Apărut în *Flacăra*, anul IV, nr. 49, 19 septembrie 1915, p. 527—528, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Piesa *Cocuța*, pe care E. Lovinescu o ia drept pretext pentru a rosti o nouă diatribă împotriva Teatrului Național, s-a reprezentat în stagiunea de toamnă a anului 1915, cu C. Toneanu, Maria Giurgea, Ecaterina Zimniceanu etc. Este o comedie ușoară, adaptată de Maurice Hennequin după o piesă a scriitoarei americane Margaret Mayo, intitulată *Baby Mine*. Constituia un spectacol de succes verificat, deoarece mai fusese jucată în trecut sub numele de *Băiețașul tatei* și va mai fi reluată în cursul deceniilor sub acest nume sau sub cel de *Bimbirică*.

Cocuța s-a jucat la Teatrul Național din București sub noul directorat, al lui Al. Mavrodi, numit încă de la deschiderea stagiunii, dar „obligat" de stăruința actorilor care doreau să joace piese de succes sigur să respecte repertoriul dinainte stabilit, rămas de pe vremea lui G. Diamandy. Accentele deosebit de violente ale lui E. Lovinescu împotriva acestei piese se acordă cu criticile aduse de alții la adresa repertoriului înaltei instituții și au dus la un scandal întrucîtva așteptat, ba chiar dorit de noul director, care s-a folosit de ocazie pentru a cere puteri depline din partea ministrului de resort pentru a asana situația teatrului.

TEATRUL NAȚIONAL: „FÎNTÎNA BLANDUZIEI". PIESĂ ÎN TREI ACTE ÎN VERSURI DE V. ALECSANDRI

Apărut în *Flacăra*, anul IV, nr. 50, 26 septembrie 1915, p. 539—540, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Fîntîna Blanduziei s-a jucat imediat după deschiderea stagiunii 1915—1916, la Teatrul Național din București, cu Zaharia Bârsan și Eugenia Ciucurescu; este probabil ca Lovinescu să fi asistat la unul din spectacolele ulterioare (ceea ce ar explica întîrzierea apariției cronicii respective) sau își va fi făcut notațiile după textul pe care desigur că-l cunoștea, nu după vizionarea vreunuia din spectacole. Cele spuse de el cu această ocazie reprezintă momentul cel mai înalt al aprecierii de care s-a bucurat în ochii săi dramaturgia lui Alecsandri. Subliniind lipsa de dramatism a acțiunii, ba contestînd că ar fi „chiar o piesă de teatru", el o ia în considerație ca „un crîmpei de umanitate" și ca un tablou al vieții antice bine surprins sau bine imaginat de Alecsandri, care s-a regăsit în bătrînul Horațiu și și-a proiectat asupra lui anumite tendințe și veleități de olimpianism și seninătate, fără a silui adevărul psihologic și istoric.

Criticul va reveni într-o formă mult mai amplă, dar cu accente la fel de favorabile, asupra acestei piese a bardului de la Mircești, în studiul introductiv asupra *Teatrului* lui Alecsandri, pe care și-l va republica în *Critice*, X, ed. I, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, unde, la capitolul II, închinat *Fîntînei Blanduziei* (p. 153—154), va relua o serie de considerații și chiar fraze din vechiul său articol, pe care-l publicase drept cronică la un spectacol.

POEZIA POPULARĂ

Apărut, sub titlul *Un fetiș modern: poezia populară*, în *Flacăra*, anul IV, nr. 51, 3 octombrie 1915, p. 544—545 și nr. 52, 10 octombrie 1915, p. 554, la rubrica „Revizuiri literare".

În *Critice*, IV, ed. I, Ed. Steinberg, 1916, p. 135—156, articolul figurează sub titlul *Poezia populară*, de unde reproducem

textul. Față de versiunea precedentă, aceasta prezintă unele amputări. La p. 72, paragraful „Colecția lui Alecsandri e deci mai puțin «documentară»; e însă cu mult mai frumoasă" se continua cu „D-l Duiliu Zamfirescu a arătat odinioară prin ce deformații a trecut *Miorița*. Această baladă e cea mai frumoasă poezie din întreaga literatură populară și singura ce o înalță pînă la o adevărată creație simbolică. Așa e cu îndreptările dibace ale lui Alecsandri; nu tot așa e și în culegerile învățătorilor noștri. Dovada se poate face și cu multe alte poezii."

La p. 74, paragraful „Dar Mihu mai e și eroul unei alte balade" se continua cu „pe care Alecsandri n-a culeș-o. Și e de ajuns să o citim în variantele diferitelor colecții, pentru a ne da seama de lipsa colaborației unui artist de însemnătatea lui Alecsandri. *E vorba...*"

În *Critice*, VI, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 127—144, articolul e reluat sub titlul *Poezia populară*, cu unele modificări de ordin stilistic.

În *Critice*, VI, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 81—95, o versiune și mai succintă și modificată din punct de vedere stilistic se publică sub titlul *Poezia populară* și constituie capitolul VI al cărții.

Acest articol, destul de sumar pentru importanța subiectului tratat, nu era al unui specialist; el reprezenta o opinie a unui critic literar într-o problemă larg dezbătută în epocă, mai ales după răsunătorul discurs al lui Duiliu Zamfirescu la Academia Română, *Poporanismul în literatură*. Susținerile lovinesciene merg în aceeași direcție și era firesc să trezească împotrivirea criticii de factură sămănătorist-poporanistă. Ele și-au găsit în paginile revistei *Drum drept* un adversar categoric, în persoana lui Alex. Al. Busuioceanu, criticul și istoriograful de artă de mai tîrziu, care în împrejurare adoptă stilul obișnuit neofitului fanatic și intemperant. Pentru tînărul critic (n. 1896) exprimarea unei opinii discutabile nu e nici un pretext bine venit pentru o controversă, nici un fapt cel puțin de curaj intelectual, ci o acțiune frauduloasă care, înainte de a fi combătută, trebuie denunțată. „După Eminescu, după Caragiale, d-l Iorga și d-l Titu Maiorescu, scrie Busuioceanu, i-a venit acum rîndul și poeziei populare să treacă la revizuire. De trei săptămîni de zile d-l Lovinescu o tot revizuiește în *Flacăra*, cu mulțămirea unui om care poate clădi pe locul dărîmat. Căci d-l Lo-

Vinescu nu numai că dărîmă, ci și clădește — clădește teorii sociologice asupra principiului naționalităților și asupra colectivităților etnice, dînd verdicte pe care le presupune imutabile și făcînd (probabil din grabă) chiar greșeli de gramatică (în ciuda d-lui G. Galaction). Nu ne vom ocupa aci de ceea ce dărîmă d-l Lovinescu, căci aceste dărîmături se pot despărți în două : 1) Ideea susținută de d-l Delavrancea că folclorul a dat naștere principiului naționalităților și 2) că poezia populară românească e lipsită de orice valoare literară și chiar documentară". Cu prima idee, în modul cel mai surprinzător, Busuioceanu se arată de acord : „În ce privește cea dintîi, suntem în deplin acord cu criticul *Flacării*, căci gîndim și noi că nu folclorul a dat naștere principiului naționalităților, ci, dimpotrivă, trezirea conștiințelor naționale a întors privirile către literatura națională", iar cea de a doua neexistînd în textul lovinescian, cititorul s-ar putea întreba ce mai are de discutat criticul de la *Drum drept* ? În mod curios el se oprește la „ceea ce clădește d-l Lovinescu în locul «fetișului» dărîmat" și promite să o facă „pentru că ni se pare că atît de mare e dorința d-sale de a dărîma, încît chiar teoriile sale nu le ridică decît ca să le poată doborî". De fapt, Busuioceanu se ocupă de o contrazicere pe care crede a o descoperi în textul lovinescian : ideea că poezia populară este produsul unor individualități deosebit de dotate, nu un produs colectiv, și afirmația ulterioară (prin care o „dărîmă" pe prima), după care în ea s-ar găsi „mai mult documente de psihologie etnică", „o avere națională". Ideea poeziei populare, produs al unor talente determinate, chiar dacă nu și determinabile, este acceptată în principiu de Busuioceanu (cu observația că „această teorie" e „împrumutată de la individualismul bolnăvicios al Apusului"), dar ea nu poate sta alături de cealaltă, care recunoaște totuși caracterul ei colectiv. „Căci dacă poezia populară nu e un produs etnic, ci un produs individual, dacă poporul însuși nu există, cum dar să putem găsi în producțiile populare documente de psihologie etnică ? Căci ce înțelegem prin psihologie etnică ? Nimic altceva decît totalitatea caracterelor sufletești ale unui popor. Poporul acesta, evident, nu e un obiect concret, pe care să-l poți pipăi, dar e o realitate *ideală* pe care nu trebuie să fii numaidecît un ideolog pentru a o putea concepe. Poporul e o sumă de indivizi, dar nu de indivizi «despărțiți printr-o prăpastie de idei, de simțiri și voințe deosebite», ci, dimpotrivă, uniți tocmai prin aceste idei, simțiri și voințe care formează *psihologia etnică*".

Și, în încheiere, Busuioceanu susține că pentru a putea „avea asupra aceluiași lucru două păreri opuse, un singur mijloc îi rămîne pentru a împăca pe nedumeriți : să revizuiască și Logica și să dărîme principiul contradicției" *(Domnul Lovinescu revizuiește poezia populară*, în *Drum drept*, anul X, nr. 39, 25 octombrie 1915, p. 622—624).

În numărul viitor al revistei, Al. Busuioceanu revine cu o parte secundă a aceluiași articol în care se ocupă de o altă contrazicere „pe care o cuprinde revizuirea d-lui Lovinescu asupra artei populare [...] tot atît de caracteristică pentru modul de a construi teorii al criticului de la *Flacăra*". E vorba de ideea lui Lovinescu despre colectivitatea unui popor, acționînd ca un factor politic și putîndu-și chiar impune voința „capetelor conducătoare", în timp ce în cazul producerilor folclorice ar fi vorba de o concesie făcută de societatea intelectuală „poporului suveran și inexistent". „Cu alte cuvinte, scrie Busuioceanu, teoria dublului adevăr. Poporul suveran — cum îl numește d-l Lovinescu, cu o nuanță de ironie mai mult sau mai puțin fină — poporul ca ființă colectivă ce se ridică deasupra tuturor manifestărilor individuale, în politică poate fi înțeles, deci el există, dar în poezie, nu". „Cum poate fi însă un lucru adevărat și în același timp neadevărat ? se întreabă criticul de la *Drum drept*. Cum poate exista «poporul» ca ființă de sine stătătoare pentru politică și pentru artă nu ? Politica și arta nu sunt oare amîndouă manifestări ale acelorași oameni socotiți ca ființe cugetătoare ?" Și după ce susține că noțiunea de „popor ca realitate socială s-a ridicat întîi nu în politică, ci în acea știință în care d-l Lovinescu face adesea incursiuni și care îmbrățișează toate manifestările geniului omenesc fără deosebire [...], în filozofie", el revine asupra contrazicerii lovinesciene și conchide retoric : „Și-atunci, ce concluzie vom trage din toate acestea ? În evul mediu, cînd cineva se făcea vinovat de erezii, era foarte adesea condamnat să-și ardă singur pe rug scrierile. Astăzi nu mai avem inchiziția și, prin urmare, d-l Lovinescu va fi scutit de a-și arde singur revizuirile. Mai mult, astăzi prin decretul «poporului», scriitorii și, prin urmare, și criticii sunt liberi să tipărească orice erezii. D-l Lovinescu, dar, nu poate fi decît recunoscător acestui popor, care, deși neexistent, îi îngăduie totuși să facă în *Flacăra* revizuiri

care au nevoie, la rîndul lor, de o altă revizuire" *(Domnul Lovinescu revizuiește poezia populară...*, II, în *Drum drept*, anul X, nr. 40, 1 noiembrie 1915, p. 644—646).

Obiecțiile tînărului (studentului ?) pe atunci Al. Busuioceanu sînt interesante, dar țin strict de logica formală. Nu e nici o contradicție între recunoașterea de către Lovinescu a dreptului poporului la acțiune și la viață politică (în spiritul celui mai larg democratism) și refuzul de a-i recunoaște creativitatea artistică — de fapt, cedînd rolul acesteia unor personalități excepțional dotate, apărute în cadrul celei mai ample colectivități. Eroarea lui Lovinescu nu e de a proclama un „dublu adevăr", ci de a aplica creației populare modalitatea de existență a poeților culți. Un Alecsandri, Coșbuc sau Eminescu sînt personalități distincte de „autorul colectiv", dar prin opera lor exprimă (și încă în gradul cel mai înalt) aspirații, sentimente, elemente psihologice ale colectivității din care au ieșit. Faptul că pot fi identificați ca personalități poetice nu-i împiedică să exprime psihologia colectivității etnice și să aibă chiar un rol masiv în cristalizarea specificului național.

Ceea ce de asemenea îi poate fi reproșat lui Lovinescu este caracterul sumar al demonstrațiilor sale : el pornea probabil de la ideea că lucrurile despre care vorbește (fetișizarea poeziei populare în detrimentul creației culte — fapt care caracteriza un moment al culturii noastre, dar pe care popoarele din apusul Europei îl depășiseră de mult) se subînțeleg, aparțin chiar opiniei curente, și nu mai trebuiesc demonstrate.

În afara acestui simplu foc de pușcă, tras de tînărul Al. Busuioceanu articolul lui Lovinescu și-a găsit în aceeași revistă, *Drum drept*, un alt oponent categoric în persoana lui D. Caracostea, criticul și exaltatorul lui Galaction, de care Lovinescu pomenise în termeni ironici în *S.P.L.*, articolul apărut cu cîteva luni înainte tot în *Flacăra* (în actuala ediție de *Opere*, V, 1987, p. 375—394 ; și notele, p. 523—536). Caracostea va găsi prilejul oferit de adversarul său pentru a-și delimita o poziție nu numai față de afirmațiile acestuia cuprinse în articol, dar și față de personalitatea scriitoricească a celui în cauză, așa cum se configurase ea pînă atunci. Oponența dintre cei doi, care, cu manifestări intermitente, se va prelungi pînă la moartea lui Lovinescu, este dintre cele mai dătătoare de măsură pentru ceea ce ambii au reprezentat în critica și viața intelectuală contemporană. Cam de aceeași vîrstă cu adversarul său, Caracostea (n. 1879) a desfășurat o activitate publică întru totul diferită de aceea a lui Lovinescu, încununată cu toți laurii recunoașterii oficiale, care celuilalt i-au lipsit. După studii liceale și universitare destul de puțin glorioase (își ia bacalaureatul la douăzeci și unu de ani și licența în litere la douăzeci și nouă), Caracostea pleacă la Viena în 1909 grație sprijinului lui Ioan Bianu și va deveni, pentru mai bine de două decenii, profesor de liceu, reducîndu-și activitatea științifică la cîteva sporadice articole și studii disparate, care nu precizau un profil intelectual prea „răspicat". Va obține postul de profesor la Universitatea din București în 1930, apoi va deveni membru al Academiei Române în 1938. În timpul dictaturii antonesciene, va deține unele funcții culturale de prestigiu, precum cea de director al Fundațiilor regale (1941) și secretar de stat la Ministerul Educației Naționale, ceea ce îi va îngădui să-și dea frîu liber unor porniri autoritare, încercînd să instituie un fel de dictatură culturală sau măcar să inițieze acțiuni de directivă, fără vreun rezultat real în cultura vremii, dar care îi vor aduce adversitatea implacabilă a criticii post-lovinesciene (G. Călinescu și Șerban Cioculescu, dar și Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și chiar Perpessicius). Prin formația germană și prin cariera foarte lentă, dar încununată cu atîtea distincții, prin contribuții marginale, dar voit științifice, oricum foarte laborioase, D. Caracostea nu se putea situa decît la antipodul modului lovinescian de a acționa și va căuta să se delimiteze, atît prin lucrările sale științifice cît și prin declarații publice, de acesta.

Oponența lui, legitimă în măsura în care afirmă teze proprii, devine însă curioasă prin tonul adoptat și prin procesul pe care în genere îl face criticii lovinesciene. În 1915, deci atunci cînd Caracostea însuși nu era decît autorul cîtorva articole disparate, își îngăduia să persifleze de foarte sus pe un „rival" care publicase mai multe cărți, era o prezență dintre cele mai vii în presa literară a vremii și nu pregeta să-și spună opinia cu tot curajul despre majoritatea fenomenelor sau problemelor literare ce se puneau atunci. În fine, cu aceeași infatuare și siguranță de sine, trata drept superficial, necontrolat și mai ales „impresionist" (cuvîntul acesta își va păstra în scrisul lui Caracostea totdeauna o accepțiune grav peiorativă) pe un doctor

în litere de la Sorbona, pe autorul unor monografii și studii literare care depășeau oricum linia medie a realizărilor altora.

În cazul special al articolului din *Flacăra*, Caracostea se crede îndreptățit să ia poziție și mai ales să acuze, deoarece domeniul folclorului era, sau va deveni, în deceniile următoare, acela al preocupărilor sale mai aprofundate, în care, după opinia specialiștilor, avea să dea contribuțiile sale științifice cele mai de seamă. *Un examen de conștiință literară în 1915*, apărut în nu mai puțin de treisprezece numere din *Drum drept* din Craiova, începînd cu nr. 40 (1 noiembrie 1915) și prelungindu-se pînă pe la mijlocul anului următor, vrea să fie deci un răspuns plenar la aserțiunile lovinesciene și, în același timp, o execuție definitivă a felului acestuia de a trata o problemă ce va deveni pentru Caracostea „de specialitate". El va considera, așadar, necesar să replice printr-un adevărat opuscul (peste o sută de pagini compacte în ediția de *Scrieri alese*, I, Ed. Minerva, 1986, p. 83—184, scoasă de Mircea Anghelescu), întinzîndu-se asupra unor probleme desigur interesante, dar în afara ariei restrînse a articolului lovinescian (de exemplu : *Gustul poporan — o problemă estetică*, *Cum privim frumusețea poeziei populare* sau *Estetica față de literatura poporană*.) Practic vorbind, numai prima secțiune a „studiului", *I. Impresionism și literatura populară*, și, în parte, altele două, — *IV. Atitudini față de literatura populară* și *V. Conștiința profesională* — au ca obiect ceea ce afirmase Lovinescu. Dar Caracostea nu se mulțumește să „răspundă", ci își propune să pună lucrurile la punct, dezvoltînd explicații și probleme conexe, în cu totul alt spirit decît afirmațiile succinte și generale ale preopinentului său. El începe să se întrebe plin de îngrijorare asupra anomaliei pe care o descoperă în situația unui docent universitar care exprimă asemenea idei, și întreabă cu mare gravitate ce își va spune „un tînăr" care i-ar citi articolul și „va fi izbit de ușurința, de «originalitatea» părerilor care vin în conflict cu unele adevăruri înfățișate ca rodnice". Și el răspunde : „E ușor de prevăzut : e totdeauna atrăgător pentru cel neformat să înlăture de sus, dintr-un condei, adevăruri elementare, decît să și le însușească temeinic" (p. 88—89). Așadar, Caracostea consideră că Lovinescu, prin superficialitatea de care dă dovadă, ajutat și de talentul său înșelător, reprezintă un adevărat pericol pentru conștiințele neconsolidate încă, motiv pentru care se crede îndreptățit el însuși să ia atitudine față de acest caz nefericit : „Cu d-l Lovinescu

însă e foarte greu să discuți. Veți vedea că nu din cauza pătrunderei... De fapt, în loc de discuție largă, temeinică, cum ai dori-o, ești nevoit adesea, pentru a înlătura o apreciere greșită a d-lui Lovinescu să amintești lucruri elementare sau norme ale dreptei judecăți." Și, după ce afirmă că adversarul său nici nu e capabil de autentice judecăți, ci doar de „sugestiuni — care se strecoară ușor pretutindeni și nu se precizează bărbătește nicăieri", el intră în analiza articolului care ar porni de la „un prilej neînsemnat, o exagerare a d-lui Delavrancea în un articol politic, exagerare rău înțeleasă și rău tălmăcită de critic [...], d-l Lovinescu, avînd aerul că revizuiește grave rătăciri curente, își extinde jocul cu «atmosfera» și asupra literaturii poporane" (p. 90). Numai că această recunoaștere preliminară, care va reveni în corpul articolului său, anulează aproape tot restul din moment ce e admisă „exagerarea" unui literat și om politic de talia lui Delavrancea. Lovinescu nu a deschis un proces folcloristicii, nici considerării științifice a poeziei populare, ci tocmai acestor exagerări perpetrate fără discernămînt și de care era plină pe atunci presa literară sau politică. Și apoi Delavrancea nu era un fitecine, eventual un „trubadur romantic" sau doar „un poet", cum îl califică, pentru a-l disculpa, Caracostea, ci un om politic, un factor al conștiinței naționale, un deputat și fost ministru, un orator public de mare audiență. Faptul că făcea unele afirmații „într-un articol politic, dintr-un jurnal politic" este nu de natură să marginalizeze susținerile sale, ci să le sporească importanța și gravitatea. Lovinescu alesese foarte bine prilejul, deoarece el se ridica nu împotriva poeziei populare, ci a unei stări de spirit pe care cel în cauză o ilustra. Și apoi, dacă articolul lui avea vreun păcat, acesta era tocmai tonul categoric, decis și argumentarea sumară, nu „sugestiunile" și insinuările unui om lipsit de curajul răspunderii.

În sensul limitat în care discuția dintre cei doi mai era cu adevărat posibilă, să notăm totuși stăruința lui Caracostea de a se ocupa nu de „exagerările" depistate de preopinentul său, ci de toate problemele pe care articolul acestuia le ridica. Astfel, el crede că Lovinescu a deformat gîndirea lui Delavrancea, care vorbise de „conștiința națională" trezită de culegerea poeziei populare, traducînd-o greșit prin „principiul naționalităților", care a fost instituit de ideologii Revoluției franceze, în timp ce prima a obîrșit în Germania, în atmosfera Sturm und Drang-ului și printre primii romantici. Aceștia din urmă ar

avea prioritatea, iar „sanguinarilor Teroarei" nu li se putea atribui nici un rol. Revoluția franceză — susține Caracostea — proclamase libertatea popoarelor nu pe temeiul unei «conștiințe naționale» vii, ci ca o consecință a unor drepturi abstracte, a postulatului Rațiunii suverane, care poate alcătui de la Paris o constituție pentru Rusia sau pentru Polonia. În cugetul și în scrierile precursorilor Revoluției, în faptele sanguinarilor, veți vedea că libertățile naționale purced mai mult dintr-un vag cosmopolitism decît din naționalism. Rămîne un merit veșnic al romanticii germane de a fi recunoscut clar și de a fi proclamat, pentru prima dată de la stingerea artei și culturii grecești, însemnătatea poporului, a colectivității, a sufletului comun pentru literatura națională" (p. 100).

Desigur că într-o chestiune atît de complexă și de controversabilă cum e trezirea conștiinței naționale a popoarelor nu se pot stabili priorități categorice și nici merite precumpănitoare, dar este indiscutabil că Revoluția franceză (eventual cu „sanguinarii Teroarei", cum se exprimase deloc fericit Lovinescu) a contribuit mai mult decît pătrunderea lentă a spiritului poporan în literatura cultă, grație unui Bürger, Goethe sau chiar Schubert și Wagner, așa cum susținea Caracostea. Ideologii și oamenii politici ai Revoluției franceze au lucrat pe teren instituțional, programatic și principial, cu efecte pe plan mondial ; ei nu au avut în vedere folclorul sau cultura populară, dar au dat naștere populismului, pe baza căruia s-au dezvoltat acestea sau și-au găsit realmente justificarea. Acesta e sensul spuselor lui Lovinescu, nu ceea ce rezulta din lectura *ad litteram ;* revoluționarii au întronat poporul și au dat un impuls măcar inițial tuturor mișcărilor în această direcție. În tot cazul, nașterea conștiinței naționale este determinată de factori generali, economici, sociali, politici, nu de o acțiune ulterioară — culegerea poeziilor populare, cum susținea Delavrancea, sau mișcării romantice, cum afirma Caracostea, aceasta avînd totuși, în unele privințe un drept de prioritate, întru totul limitat, dar mai cu seamă unul de aprofundare.

Este un adevăr bine stabilit că, independent de faptul că vorbim de „conștiința națională" sau de „principiul naționalităților", acestea au dat naștere atît interesului artistic pentru producțiile populare, cît și pentru folcloristica înțeleasă ca știință, și nu invers. Desigur că acestea, la rîndul lor, au întărit un principiu și i-au oferit unele argumente, cum s-a întîmplat și cu culegerea

lui Alecsandri din 1852, al cărei rol nu e trecut cu vederea de Lovinescu, el ocupîndu-se însă doar de exagerările preluate de urmași și de „înfrumusețările" operate de poet și pe care azi nu le mai contestă nimeni.

Partea cea mai interesantă din seria de articole ale lui Caracostea este aceea în care se străduiește măcar indirect să dovedească lipsa de originalitate a tezelor lovinesciene. El face un destul de amănunțit istoric al înțelegerii folclorului în literatura noastră și semnalează respingerea lui de către corifeii Școlii Ardelene, care, partizani ai ideii culturale a Romei clasice, vedeau în aceasta adevărata tradiție la care aveau să raporteze poporul român. „Vom vedea — precizează Caracostea — că toate ideile și procedeele criticii impresioniste de astăzi au văzut de mult lumina zilei. A le afirma în 1915 însemnează «enfoncer des portes ouvertes». În adevăr [...] puțin după apariția poeziilor poporane se ridică Cipariu [care] avea scuza că vorbea în numele literar clasic și în numele venerabilelor credințe scumpe ale celor ce începuse literatura noastră modernă. [...] El evocă meritele scriitorilor clasici și privește de sus «baladele d-lui Alecsandri, de care și la noi în Ardeal cîntă orbii pe la toate podurile și tîrgurile, și în Țara Românească, lăutarii țigani. Ce clasici ! Pagubă numai că i-au întrecut cu Marco Cralevici, care cu epopeele române seamănă ca ou cu ou.» Cum vedeți, același procedeu ca la criticul de azi : tendința de a coborî poezia poporană, arătînd netrebnicia purtătorilor ei. Cu singura deosebire că, pe cînd Cipariu se leagă de orbi și de țigani criticul *Flacărei* se leagă de sărmanul Ion de la curte" (p. 111).

Numai că, descoperind antecesorii ignorați ai lui Lovinescu, adversarul său nu făcea decît să-l coreleze cu o tradiție și deci să-i confere o legitimitate. Criticul de la *Flacăra* nu pretinsese nici un moment că formulează teze originale, el se limitase mai mult la niște constatări de fapt ; ceea ce aducea Caracostea în discuție putea avea valoarea cel puțin a confirmării unei atitudini mai generale. Este interesant că D. Caracostea atunci cînd ajunge să se ocupe de Duiliu Zamfirescu îl pomenește pentru unele idei comune, dar și pentru a-l disocia în esență de Lovinescu ; autorul răsunătorului discurs *Poporanismul în literatură* este întrucîtva scuzat pentru că ar fi pornit „nu de la unele adevăruri obiective, ci de la o anumită antipatie literară : poporanismul. Ca să arate netemeinicia preamăririi poporului, scriitorul nostru socotește că este necesar să smulgă acestuia nim-

bul creațiunii poporane și al însemnătății estetice" (p. 121). Dar tocmai acest lucru îl făcuse și Lovinescu, care, dacă nu avea dreptate, se afla pe o linie tradițională, a purismului clasic, împărtășită și de Duiliu Zamfirescu, și, în același timp, încerca, tot asemeni acestuia, să se opună poporanismului și exaltărilor pe care le îngăduia un climat dominat de ideile acestuia.

Este curios de asemenea că, din motive oportuniste, autorul articolelor din *Drum drept* nu se referă la un moment cu adevărat caracteristic al disputei în jurul poeziei populare, anume cel reprezentat de Ovid Densusianu, un specialist de mare anvergură, un adevărat fondator al folcloristicii și etnografiei științifice în țara noastră și care se făcuse cunoscut prin rezervele categorice și mereu repetate la adresa culegerii lui Alecsandri și a exagerărilor contemporane în legătură cu valoarea artei populare, în sfîrșit prin atacurile lui la adresa aceluiași poporanism.

Dacă ar fi legat între ele în mod just aceste fenomene, D. Caracostea ar fi putut vedea în critica „docentului impresionist" nu o manifestare oarecare de epigonism superficial, ci una din formele de reacție ale spiritului clasic pe care, în cazul lui Lovinescu, îl întărea formația sa franceză ca și contactele sale mai susținute cu literatura italiană, în cadrul căreia folclorul nu joacă decît un rol minor, în nici un caz acela de catalizator al conștiințelor și nici de tradiție clasică.

Exaltarea folclorului și apelul la virtuțile ignorate ale geniului popular sînt apanajul culturilor care găsesc cuvenit să se disocieze de clasicismul mediteranean, și Caracostea are dreptate cînd vede această direcție dezvoltîndu-se cu adevărat în lumea germanică, chiar dacă Lovinescu nu greșea susținînd că eclul internațional nu ar fi fost posibil fără marea răsturnare oferită de Revoluția franceză. Dacă D. Caracostea n-ar fi cedat unui demon polemic prea accentuat și dorinței sale de a se răfui neapărat cu un adversar ce-i era intelectualiceşte net superior, dar pe care-l putea înfrunta acum pe un teren favorabil, ar fi dat articolelor sale tonul unei discuții temperate, în care poziția sa ar fi ieșit mult mai bine în lumină. Partea finală a seriei de articole (cîte au apucat să apară, deoarece izbucnirea războiului a întrerupt, după presupunerile lui Mircea Anghelescu, adevărata încheiere) aproape nici nu se mai ocupă de Lovinescu. Articolele sale rămîn totuși niște contribuții esențiale în abordarea și judecarea folclorului, ceea ce dă o semnificație istorică

aparte înfruntării dintre cei doi. Dincolo de extinderea nemăsurată a unei polemici ce își pierduse obiectul, articolele lui Caracostea, considerate separat, ca niște contribuții și preliminarii la opera lui științifică și didactică, sînt întru totul demne de a fi luate în considerație. A nesocoti poziția și importanța criticului, așa cum face tradiția post-lovinesciană și post-călinesciană, dar în primul rînd Eugen Simion, care-l ia pe Caracostea în considerație doar ca „victimă" a lui Lovinescu (*op. cit.*, p. 625—628) sau ca pe un personaj îndeosebi hazliu, este în afara adevărului.

Un loc aparte în discuția dintre cei doi adversari în 1915 a reținut atenția editorului lui D. Caracostea în prefața (*D. Caracostea, critic și istoric literar*) la ediția recentă a acestuia de *Opere* ca un punct negativ în activitatea adversarului său. El consideră revizuirea lovinesciană din 1915 un „articol neinspirat" și scrie următoarele: „Lovinescu denunță exagerările făcute în privința folclorului, culeș, editat și venerat fără discriminare de către amatori care găseau aici cîmp deschis pentru afirmarea unor veleități lipsite de orice discriminare. Făcînd procesul tuturor exagerărilor, Lovinescu cade însă în exagerări contrare, lăsînd să se înțeleagă că disprețuia atît folclorul, cît și pe cei care l-au creat [...] pentru el, creația poporului nu egalizează niciodată frumusețea poeziei scrise [...] și propune ca dovadă modelul culegerii lui Alecsandri, plină de frumuseți ce s-ar datora intervenției artistului conștient, care plivește impuritățile și înnobilează expresia. Temeiul întregii argumentații stă în comparația dintre balada *Mihu Copilul*, refăcută de poet, și *Miu și Ștefan-Vodă*, baladă cu același erou, pe care Alecsandri n-ar fi cules-o însă, rămasă în stadiul folcloric și deci nedesăvîrșită artistic. [...] Caracostea răspunde acestui neinspirat articol printr-un adevărat studiu pe care i-l găzduiește, într-una din revistele condusă de el, un înverșunat adversar de pînă mai ieri: N. Iorga. Chestiunea centrală, a comparației cu balada lipsă din culegerea lui Alecsandri, pe care Lovinescu își bazase întreaga demonstrație, e expediată numai în cîteva rînduri; Caracostea arăta, scurt, că Lovinescu nu citise volumul lui Alecsandri, în care balada respectivă se afla la numai cîteva zeci de pagini de cealaltă, dar sub un alt titlu. Problema nu este însă aici, și Caracostea are meritul de a nu fi stăruit asupra unui detaliu important în polemica lui Lovinescu, dar minor în

discuția pe care el consideră necesar să o deschidă cu privire la caracterele specifice ale literaturii populare și la criteriile proprii cu care trebuie aceasta judecată. Căci a studia poezia populară în perspectivă «estetică», *sub specie aeternitas*, așa cum preconiza Maiorescu înțelegerea literaturii scrise, înseamnă a-i falsifica esența" (p. XVIII-XIX). Întrucît problema va fi reluată de Caracostea însuși iritat de „figurina" pe care Lovinescu i-o va dedica după război și va replica pe larg în *Un mare critic român modernist: domnul Eugeniu Lovinescu* (1927), iar noi vom reproduce polemica la locul cuvenit, ne mulțumim acum să facem doar cîteva precizări: Caracostea nu a dovedit că Lovinescu nu citise culegerea de poezii populare a lui Alecsandri, ci doar că nu știuse să identifice într-o variantă mult schimbată din colecția acestuia piesa pe care el o incrimina în versiunea altuia. Lovinescu a comparat pe *Mihu Copilul* în varianta Alecsandri cu una din colecția Tocilescu, iar faptul (de ignoranță) e cu totul lăturalnic, nu „central" demonstrației. Chestiunea nu e esențială în argumentarea lui Lovinescu, deoarece susținerile lui nici nu au nevoie de demonstrație, e un adevăr de forța evidenței că Alecsandri a „înfrumusețat" piesele culese, indiferent că e vorba de *Mihu Copilu* sau chiar de *Mioriția*. Orice comparație cu variante din alte colecții duce la concluzii similare.

Or, ceea ce i se poate cu adevărat reproșa lui Lovinescu e că, într-o problemă atît de complexă (după criteriile lui Caracostea) și atît de arzătoare încă, se limitase la enunțuri și nu citase autoritățile în materie, care n-ar fi făcut decît să-i vină în sprijin. În fond, singurul punct cu adevărat „original" al revizuirii sale era afirmația finală, în care spunea că statul cheltuise sume enorme de bani pentru a edita culegeri care nu sînt în parte decît simple vulgarități lăutărești, în timp ce tinerii poeți nu au mijloace materiale pentru a-și publica primul volum. Întrucît nu citează vreun caz anume, aifrmația aceasta trebuie luată drept un moment într-o argumentație vădit prea sumară.

Articolul de „revizuire" din *Flacăra* constituie, de fapt, o nouă etapă (practic vorbind: finală) a unei probleme pe care Lovinescu și-o pusese încă de la debuturile sale din *Epoca*: raporturile literaturii culte cu publicul și posibilitatea valorificării celei populare în opera scriitorilor culți. Era o problemă, după cum se vede, de sociologie a literaturii și de ideologie artistică, centrală în mișcarea literară a vremii (prin sămănătorism, poporanism, dar și prin unele elemente de tradiție junimistă, capabile să se manifeste chiar în dispute și înfruntări polemice). În acest sens trebuie înțeleasă atitudinea lui Lovinescu din 1915, nu din punctul de vedere a ceea ce trebuia să se înțeleagă prin folclorism și a ceea ce trebuia să fie programul acestuia, așa cum făcea D. Caracostea, lărgind mai apoi nemăsurat, deși util, discuția, cu scopul unic al precizării poziției proprii.

Ca în toate „revizuirile" din acel an și de mai tîrziu, Lovinescu face de fapt și un bilanț: în cazul de față, în limitele pe care și le impusese, el se crede îndreptățit să împingă mai departe unele discriminări și să vadă dezvoltarea literaturii noastre îndepărtîndu-se și mai mult de literatura populară, după modelul literaturilor din Europa occidentală, pe care le mai invocase. Observînd aceste etape ale unei disocieri, Florin Mihăilescu notează: „Zece ani mai tîrziu, criticul va reveni asupra poeziei populare, ridicîndu-se încă o dată împotriva fetișizării ei. Disocierea de poezia cultă e făcută de data asta și mai tranșant. Denunțînd mai întîi iluzia creației colective [...] Lovinescu afirmă acum categoric superioritatea poeziei culte [...]. Argumentația criticului merită a fi reexaminată. Nu se poate contesta că arta cultă marchează, în general, un spor de complexitate problematică și de rafinament expresiv, și în această privință Lovinescu pare să aibă dreptate. Nu-i mai puțin adevărat însă că valoarea artistică fiind în funcție de talent și operele, luate în sine, adică în individualitatea lor, fiind într-un fel incomparabile, nu se poate conchide în nici un caz asupra unei evoluții progresive în sens axiologic. Dovadă e că simple poezii populare de cîteva versuri ca acelea din admirabila culegere a lui Lucian Blaga pot declanșa o emoție la fel de puternică și la fel de pură cu a celor mai celebre piese ale liricii universale.

Cît privește imperativul dezvoltării poeziei culte în simbioză continuă cu cea populară, critica lui Lovinescu e total justificată. Altfel ar însemna să depreciem *Odă în metru antic* în favoarea *Revederii*. [...] Mai ales împotriva acestei exagerate atitudini se va exprima Lovinescu și mai tîrziu, combătînd-o, de exemplu, pe seama poporanismului care și-o însușise, făcînd din ea o armă de luptă contra poeziei noi" (*op. cit.*, p. 161—162).

Asemeni tuturor articolelor din serie *(Caragiale, Maiorescu, Gherea)*, și această revizuire lovinesciană, cu toată voința ei de a formula adevăruri definitive, rămîne un text extrem de interesant, dar marchează doar un moment al conștiinței critice românești aplicate la unele realități și mai ales un stadiu al propriei sale conștiințe. După război, valorificarea poeziei populare a continuat, uneori într-un sens complet neprevăzut de critic, dar și de adversarii săi, cunoscători științifici ai folclorului. Dacă există o linie epigonică a liricii românești care a făcut apel la modalitatea ce i se păruse lui Lovinescu încă din 1915 caducă, în schimb, în climatul expresionist și post-expresionist al anilor '20 și '30, poeți culți, de un rafinament superior celor din generația sămănătoristă (T. Arghezi, Ion Barbu, Ion Vinea), au impus alt raport cu folclorul, care și-a aflat astfel o neașteptată valorificare prin aspectele sale cele mai ignorate, chiar și „vulgaritățile" ce-l scandalizau pe critic și erau acceptate de nevoie de Caracostea, găsindu-și un loc în sinteza lirică a acelor ani.

Textul lui Lovinescu din 1915 rămîne un gest fără urmări rodnice, deoarece, în deosebire de cazul celorlalte „revizuiri", aici el nu făcea decît să repete lucruri spuse de alții, folosind un ton destul de categoric și o argumentație mult prea sumară, într-un articol care a apărut în cea mai citită gazetă literară a vremii. Chiar și punctul relativ original din text, anume ideea că statul ar cheltui mari sume de bani pentru publicarea de „materiale folcloristice" a fost combătută de un specialist, Tudor Pamfile, care în cadrul unui articol, *Un „fetiș modern" cu șurub: „Poezia populară" a d-lui E. Lovinescu,* apărut în revista de specialitate *Ion Creangă*, anul VIII, nr. 12, decembrie 1915, p. 317—220, după ce aducea probe contrarii, conchidea: „Poezia populară românească este un fetiș numai în socotelile drăcești ale d-lui Lovinescu. Statornic, în țara noastră, nici o instituție n-a proslăvit acest fetiș în afară de Academia Română, și aci, cu un fel de iubire tîrzie, care n-are o vîrstă mai mare de 10 ani. Nici un ministru n-a avut vreo slăbiciune pentru cîntecul de țară, mai ales în acele zile ale anului cînd

valurile de aur se revarsă peste cele mai sterpe îndeletniciri de partid. Afară de Haret. Răposatului Tocilescu și d-lor Densusianu, Speranță și Candrea le-au dat *partidele* banul care s-a cheltuit ușor, și nu un ministru conștient.

Această stare de lucruri nu-i nici veche și nici schimbată. Toată lumea o știe și totuși d-l Lovinescu face din poezia populară un fetiș, punîndu-i ca soclu *Materialele folcloristice* [ale lui Gr. Tocilescu], strînsura unui școlar, care nici după această operă nu s-a ridicat la înălțimea unui priceput și cinstit culegător."

TEATRUL NAȚIONAL:
ÎN MARGINEA „CÎINILOR" D-LUI HARALAMB LECCA

Apărut în *Flarăra*, anul IV, nr. 51, 3 octombrie 1915, p. 551, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Piesa *Cîinii* de Haralamb G. Lecca s-a jucat în reluare în stagiunea de toamnă a anului 1915, la Teatrul Național din București, trezind destul interes în public, așa cum se întîmpla cu toate operele acestui dramaturg de oarecare reputație în acea vreme, dar mai ales extrem de prolific. Stăruința lui Lovinescu de a demonstra nulitatea acestei piese trebuie raportată la situația teatrului românesc de atunci, care pretindea „analize" critice și explicații de felul celor încercate de critic, simptomatice pentru un context istoric, producînd surprindere cititorului de azi, cînd numele lui Haralamb Lecca nu mai spune aproape nimic. Și totuși, piesele lui au recoltat succese *(Casta Diva, Jucătorii de cărți, Suprema forță, Cancer la inimă)*, autorul (1873—1920), mort destul de tînăr, dovedindu-se un bun cunoscător al efectelor dramatice și speculînd gustul publicului pentru ceea ce s-ar putea numi drama psihologică.

Trebuie notat că Lovinescu nu face o cronică propriu-zisă spectacolului cu *Cîinii*, ci pubilcă niște notații „în marginea" lor, numele autorului dramatic nemaiapărînd nici măcar în tablourile sale istorice de mai tîrziu, pentru a defini o epocă.

TEATRUL VOICULESCU-BULANDRA :

„ÎNDRĂGOSTITA", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE GEORGES DE PORTO-RICHE

Apărut în *Flacăra*, anul IV, nr. 52, 10 octombrie 1915, p. 363—364, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Acest articol a fost prilejuit de punerea în scenă la Teatrul Regina Maria — Compania Marioara Voiculescu-Bulandra a unei piese de G. Porto-Riche, *Îndrăgostita* (în original : *L'Amoureuse)*, cu Maria Ventura (care se întorsese în țară datorită suspendării spectacolelor teatrale în capitala Franței) și Tony Bulandra.

Aprecierile elogioase la adresa piesei venite din partea lui Lovinescu pot produce oarecare surprindere azi ; chiar dacă Porto-Riche (1849—1930) este un nume literar care a rămas în istoria dramaturgiei mai mult decît acela al unui simplu comediograf, nimeni nu-i mai recunoaște meritele pe care le consemnează criticul român. Piesele lui au însă cel puțin două calități pe care le vedem mereu pretinse de Lovinescu în judecățile sale asupra dramaturgiei și care îi definesc gustul și concepția de sorginte indiscutabil clasică : preocuparea de ordin psihologic, în cazul lui Porto-Riche mergînd pînă la oarecare subtilitate a observației, și structura dramatică ferm definită.

„BOUBOUROCHE"

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 43, 15 octombrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Boubouroche, una din cele mai cunoscute și mai apreciate piese ale lui George Courteline, îi dă prilejul lui E. Lovinescu să facă unele sumare dar pertinente considerații asupra psihologiei „soțului înșelat", cu referințe la cazul lui Trahanache din teatrul lui Caragiale. Apropierile dintre cei doi dramaturgi sînt pe deplin justificate, dar ar trebui precizat că autorii au fost strict contemporani și în multe privințe fixarea tipologiei dacă nu și desfășurarea operei sînt anterioare în cazul scriitorului român. Chiar *Boubouroche* datează din 1892 (a fost inițial o nuvelă, transformată apoi în piesă de teatru). Mulți critici înclină (ca și la noi, cînd e vorba de Trahanache) să vadă în „colosul de ingenuitate" din comedia lui Courteline mai degrabă un disimulat, nu un naiv, care, știind că nevasta îl înșeală cu un tînăr pe care-l surprinde ascuns într-un dulap, încearcă să salveze ceea ce mai poate fi salvat și, tot ca eroul caragialian, se va solidariza cu soția și se va răzbuna pe cel ce-i dăduse informația cu privire la infidelitatea acesteia.

Georges Courteline (1858—1929) este pînă la un punct scriitorul francez cu care Caragiale seamănă cel mai bine, și observația aceasta au făcut-o mulți critici străini care au putut lua cunoștință de operele celui din urmă. Mediul precumpănitor mic-burghez, observația acută asupra realităților imediate, o mare putere de expresie, care la scriitorul francez reprezintă pragul de sus al artei sale, îi apropie pe cei doi. Dar e curios că Lovinescu (fie și fugitiv) nu semnalează diferența, care e esențială : totala bună dispoziție din universul lui Courteline, soluțiile mereu fericite, comicul fără răutate și fără adîncime, satira fără vehemență, în sfîrșit absența sarcasmului și a fiorului tragic.

TEATRUL NAȚIONAL :

ÎN JURUL UNEI PIESE CARACTERISTICE : „AMICUL TEDDY"

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 1, 17 octombrie 1915, p. 575, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Amicul Teddy, o comedie ușoară de André Rivoire și Lucien Bernard, s-a jucat la teatrul Național din București la începutul stagiunii de toamnă a anului 1915. A fost un succes de public, care nu făcea decît să reproducă buna primire de care se bucurase piesa la premiera ei de la Paris, cu cîțiva ani în urmă. E o comedie care se vrea de moravuri, un fel de tablou satiric al societății republicane contemporane din capitala Franței, în care pătrunde un mare bogătaș american și o dată cu el sinceritatea vulgară și lipsită de reținere a „lumii noi". Distribuția, în frunte cu Constantin Radovici, Cazimir Belcot, Al. Mihalescu, Ion Iancovescu și Maria Ciucurescu, nu a izbutit să ridice nivelul spectacolului și, în mod excepțional, E. Lovinescu nici nu o menționează, deși jocul actorilor a determinat succesul atît la Paris cît și la București. Pentru critic „carac-

teristică" piesa nu e decît pentru a atesta nivelul artistic lipsit de pretenții al publicului.

C. DOBROGEANU-GHEREA

Apărut în șase părți, purtînd titlul *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Flacăra*, la rubrica „Revizuiri literare", după cum urmează: anul V, nr. 2, 24 octombrie 1915, p. 577—578; nr. 3, 31 octombrie 1915, p. 27—28; nr. 4, 7 noiembrie 1915, p. 39; nr. 5, 14 noiembrie 1915, p. 49—50; nr. 6, 21 noiembrie 1915, p. 63—65; nr. 7, 28 noiembrie 1915, p. 79—80.

În *Critice*, IV, ed. I, Ed. Steinberg, 1916, p. 18—30, articolul e reprodus sub titlul *C. Dobrogeanu-Gherea*, el constituind punctul 1 al secțiunii *I. Revizuiri literare*, de unde reproducem textul.

În *Critice*, IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 13—54, figurează o versiune mai redusă, cu unele schimbări de ordin stilistic, sub titlul *C. Dobrogeanu-Gherea*, capitol prim al secțiunii *I. Revizuiri literare*.

În *Critice*, VI, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 59—80, articolul, cu unele schimbări și reduceri, purtînd titlul *C. Dobrogeanu-Gherea*, constituie capitolul V al cărții.

Continuînd seria revizuirilor, E. Lovinescu se ocupă de C. Dobrogeanu-Gherea, un teoretician și inițiator de curente literare care îi îngăduia criticului mai tînăr, ca și în cazul unui T. Maiorescu și N. Iorga, precizări și luări de poziție dintre cele mai interesante. Lovinescu mai avusese prilejul să se ocupe măcar tangențial de criticul de la *Contemporanul*; acum însă oferă o judecată de ansamblu față de un scriitor consacrat și oarecum ieșit din actualitatea strictă (ultimul articol de critică literară propriu-zisă al lui Gherea e cel despre Coșbuc, *Poetul țărănimii*, datînd din 1897). El produsese însă o mare agitație de idei în ultimele două decenii ale veacului trecut, și polemica sa cu Maiorescu și cu discipolii acestuia marcase istoria disciplinei cu o amprentă dintre cele mai caracteristice și de neșters. Este drept că sămănătorismul, deși preluase ceva din atitudinea și teoriile gheriste, nu s-a revendicat de la el, iar poporaniștii au făcut-o destul de sumar, arătîndu-i mai curînd o regretabilă

ingratitudine precursorului lor de la *Contemporanul*. Autorul revizuirii îi închină lui Gherea cel mai larg spațiu, năzuind la o judecată definitivă asupra întregii lui activități, văzută în lipsurile și meritele ei substanțiale. Spre deosebire de referirile anterioare, care sunt mai cu seamă negative (de pildă, în *Teoria mediului în literatura română*; în actuala ediție de *Opere*, I, p. 31—33 și 43—44) sau aduse doar pentru a fi contrazise, de data aceasta, Lovinescu exprima o recunoaștere destul de neașteptată și chiar scandaloasă pentru maiorescieni: că Gherea e adevăratul întemeietor al criticii literare românești, înțelegînd prin aceasta părăsirea formulei generale și coborîrea la aplicații, ca o dinamică a însăși existenței literaturii, în acord cu dezvoltarea disciplinei pe plan european. E o afirmație care încheia disputa dintre cei doi rivali și asupra căreia posteritatea va reveni în nenumărate rînduri, de cele mai multe ori recunoscîndu-i justețea. Ea se află cuprinsă nu ca o concluzie, ci într-o serie întreagă de analize și judecăți, în care severitatea tonului și stringența argumentației îndreptățesc situarea lui Lovinescu printre cei mai categorici adversari ai criticului de la *Contemporanul*. În fond, ceea ce admite el se face nu recunoscînd un mare merit al lui Gherea, ci observînd un deficit al lui Maiorescu: faptul de a fi lăsat din mînă torța criticii și a fi îngăduit unui spirit mult inferior să o ducă mai departe. E o teză pe care Lovinescu o va repeta cu amărăciune pînă la sfîrșitul vieții. Astfel în monografia închinată lui Titu Maiorescu, un sfert de veac de la „revizuirea" din tinerețe, scria: „Oricît de mare ar fi disproporția și antagonismul dintre acești doi oameni, e tot atît de neîndoios, pe cît de penibil, faptul că C. Dobrogeanu-Gherea a luat din mîinile lui Maiorescu torța unei critice, pe care o crezuse sfîrșită o dată cu dînsul. Dincolo de «critica generală», adică de critica culturală, el nu văzuse organizarea unei critice «speciale», care cercetează opera literară ca un obiect de studiu cu multiple probleme de ordin estetic, psihologic, social, cu cercetări biografice, istorice, stilistice, linguistice, așa cum se practica în toate țările de cultură și chiar și la noi. Inițiatorul mișcării de emancipare a criticii din faza generalului și a culturalului și de îndrumare a ei pe calea cercetărilor speciale a fost C. Dobrogeanu-Gherea" (*T. Maiorescu*, II, 1940, p. 280). Pentru ca în ultima sa profesiune

de credință, conferința radiofonică din 1941, *Cariera mea de critic*, să revină : „Noi am avut un singur mare cap critic, care nu ne-a dat însă și o operă critică : pe T. Maiorescu“ (Anonymus Notarius, *E. Lovinescu*, în volumul omagial din 1942, p. 208).

Criticul, așadar, a știut să facă fundamentala distincție între un merit istoric, de inițiativă, și valoarea intrinsecă a unei acțiuni sau a întemeierii ei teoretice. Recunoscîndu-l pe primul în cazul lui Gherea, el respingea pe toate celelalte, cu atît mai vîrtos parcă. „Critica «științifică» a lui Gherea și sistemul dogmatic al lui M. Dragomirescu — precizează Eugen Simion în monografia sa, *E. Lovinescu — scepticul mîntuit* — joacă, alături de N. Iorga, în viața spirituală a lui Lovinescu, rolul pe care îl au Taine și Brunetière în foiletonistica lui Jules Lemaître și Anatole France. Puțina (uneori mai marea) stimă intelectuală e urmată de o negație fundamentală, nu a omului, ci a dogmei pe care o reprezintă. E cazul lui Gherea, față de care [...] Lovinescu ia o poziție de superioară obiectivitate. Textul cel mai convingător e cel din *Critice*, IV, 1916. Animatorului socialist îi recunoaște meritul de a fi deschis, la noi, calea criticii interpretative, adevărata formulă a criticii moderne“ (E. Simion, *op. cit.*, p. 175—176). Autorului monografiei i se pare că amestecul de rezerve și de adeziuni din revizuirea lovinesciană s-ar datora faptului că „Lovinescu are, în fapt, în vedere aspecte diferite, și frazele sale se bat, numai la suprafață, cap în cap. El judecă o dată talentul, stilul, opera sub aspectul speculației intelectuale (și concluziile sînt cît se poate de defavorabile), altă dată caută formula, și pe aceasta, fără a o aproba în litera ei, o socotește a fi în aplicația la obiect și în efortul de interpretare punctul de pornire a criticii românești. Dar tot el manifestă față de *metoda* lui Gherea cea mai adîncă neîncredere. Punînd opera literară sub semnul «determinismului economic» și dîndu-i o »aplicare genetică« silnică, Gherea ar părăsi terenul adevărat al criticii : emoția estetică. În această chestiune Lovinescu, cu toate semnele de simpatie, e intratabil : critica nu poate fi decît *estetică*, ceea ce nu înseamnă că ea întoarce spatele altor discipline cu care, în chip fatal, se întretaie. Autorul *revizuirilor* ajunge, atunci, la ideea *criticii complete*, susținută și de Ibrăileanu și de G. Călinescu, reluată și astăzi cînd e vorba de posibilitățile criticii“ (*op. cit.*, p. 178).

Teza lovinesciană din articolul de revizuire închinat lui Gherea, după care acesta este adevăratul întemeietor al criticii literare românești, a fost acceptată de majoritatea celor care s-au ocupat de personalitatea și importanța criticului de la *Contemporanul*. Chiar și G. Călinescu în *Istoria* sa, deși formulează o critică mult mai severă la adresa acestuia (și care se calchiază aproape perfect pe judecățile lovinesciene, uneori pînă la literalitate), îi recunoaște, în spiritul înaintașului său, un singur merit temeinic : „Și de altfel, dacă foarte puțin se mai poate reține din opera lui Gherea [...] importanța istorică a criticului nu trebuie neglijată. Maiorescu se mulțumise să formuleze cîteva propoziții estetice, să respingă scurt pe unii și să atragă atenția asupra altora. Critică propriu-zisă n-a făcut. Articolele lui Gherea sunt bombastice din toate punctele de vedere, dar sunt lungi analize de opere“ (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 487 ; textul a rămas neschimbat în ediția a doua a cărții).

Teza lovinesciană despre importanța lui Gherea ca întemeietor al adevăratei critici românești, după ce inițiativa aparținuse lui Maiorescu, care a abandonat-o însă din neînțelegere sau lipsă de vocație pentru formele ei mai complexe, a fost acceptată cu atît mai mult de cei care s-au ocupat direct de criticul socialist. Ei citează textul lui Lovinescu din 1915 (de cele mai multe ori din versiunea aflată în *Critice*, IV, ed. II, Ed. Alcalay, 1920), sau din una din formulările ulterioare (*T. Maiorescu*, 1940). Astfel, G. Ivașcu în capitolul despre *C. Dobrogeanu Gherea* din tratatul academic *Istoria literaturii române*, III, 1973, p. 634, scrie : „Deosebit de semnificativ ni se pare că unul din puținii care, în acea perioadă de confuzie și de intoleranță ideologică, aveau să recunoască rolul istoric al lui Gherea a fost tocmai E. Lovinescu, cel mai prestigios descendent al liniei maioresciene [...]. Apreciind la justa lui valoare și elogiind pe Titu Maiorescu [...] Lovinescu — cu conștiința, de altfel, dacă nu formulată expres, a procesului dialectic respectiv — departe de a-l opune pe Gherea, și încă în mod peiorativ, mentorului junimist, a recunoscut rolul, istoricește determinat, și meritele criticului de la *Contemporanul*.“

În același sens al punerii în valoare de către Lovinescu a meritelor unui întemeietor, s-a exprimat și Mircea Iorgulescu în studiul *Despre Gherea*, 1975 (în volumul *Firescul ca excepție*, 1979, p. 73) pentru ca Z. Ornea să considere teza lovinesciană un adevăr cîștigat al istoriei criticii românești și să o ia ca atare în *Preliminarii* la *Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea*,

1983, p. 21 : „Lovinescu o făcuse încă din 1914, cînd spusese : «Cu C. Dobrogeanu-Gherea începe deci critica literară românească».“

Într-o poziție cu totul aparte se înscrie Florin Mihăilescu în amplul studiu despre *E. Lovinescu și antinomiile criticii* mai sus citat. Luînd în discuție textul revizuirii din 1915, el crede a putea descoperi o deficiență de moment a logicii autorului atunci cînd acesta considera o axiomă primatul esteticii (impus de Maiorescu) și recunoașterea meritelor de întemeietor ale lui Gherea, care se înscriu în sfera aspectelor analitice — de altminteri și aceasta foarte redusă :

„Or, Gherea, deși afirmă necesitatea analizei estetice, o reduce la prea puțin : la considerații despre aspectele tehnice, formale ale operei de artă. «Din nefericire, critica estetică, și deci adevărata critică, se reduce numai atît în opera d-lui C. Dobrogeanu-Gherea.»

Lovinescu conchide astfel asupra unei carențe esențiale și totuși, pe de altă parte, vorbește de victoria, surprinzătoare prin inegalitatea în sens invers a oamenilor, a lui Gherea asupra lui Maiorescu, dîndu-i însă accepția specială, de victorie a criticii literare, întemeiată în înțelesul ei modern, analitic și explicativ, de cel dintîi, asupra celei culturale, la care s-ar fi oprit cel de-al doilea. Ceea ce uită, în chip cu totul neașteptat, Lovinescu este faptul că, elaborînd principiul disocierii valorilor în judecata estetică, Maiorescu este, cu toate acestea, adevăratul întemeietor al criticii noastre literare moderne prin așezarea ei pe făgașul unei evoluții proprii (ceea ce este fundamental !), dacă nu și prin utilizarea tuturor formelor interpretative mai noi.

Dar dacă Lovinescu uită acum dintr-o întîmplare acest lucru, nu înseamnă că nu e conștient de el. Dincolo de valorile sale tehnice, pe care el însuși le-a îmbogățit sensibil, critica modernă i-a apărut întotdeauna drept o critică estetică, și fondatorul criticii estetice l-a considerat întotdeauna pe Maiorescu și nu pe Gherea ; altfel de bună seamă nici nu s-ar fi putut“ (*op. cit.*, cap. *Maiorescianism și militantism estetic*, p. 300).

Articolul de revizuire despre C. Dobrogeanu-Gherea rămîne unul pe deplin caracteristic pentru poziția autorului său în 1915 și nu va suferi decît unele mici retușuri stilistice în versiunile ulterioare, ideile lui fundamentale rămînînd neschimbate. Aceasta

și datorită faptului că activitatea criticului de la *Contemporanul* nu a mai constituit obiectul preocupărilor lui Lovinescu, el socotind-o iremediabil perimată. Atitudinea din această nouă revizuire este tot atît de radicală, tonul la fel de categoric, casant, lăsînd să transpară totuși o oarecare satisfacție pentru reușita „execuției“. Ca și în celelalte articole de același gen, argumentarea este și acum sumară, redusă la esențial, Lovinescu alegîndu-și doar cîteva teme ale gîndirii critice gheriste și susținîndu-le cu exemple la fel de reduse. Concluzia asupra ansamblului este categoric negativă ; căci deși i-a subliniat importanța istorică, el crede că scrierile lui Gherea nu vor mai găsi în viitor cititori. E o afirmație care trebuie luată drept expresia constatărilor pe care le făcea un critic de orientare estetică în acel moment istoric. Gherea și gherismul, dar și izvoarele de ordin ideatic și istoric din care obîrșeau, au avut o posteritate mult mai complexă și cu adevărat vie, îndeosebi după **dispariția lui Lovinescu**, cel care se exprimase atît de peremptoriu. Afară de aceasta, prin H. Sanielevici și G. Ibrăileanu, ideile criticului socialist își aflaseră o continuare, o dezvoltare originală și deci o oarecare valabilitate, constituindu-se, observăm noi acum, într-unul din termenii dialecticii criticii contemporane chiar cu autorul revizuirilor.

COMICUL DUREROS

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 50, 23 octombrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Articolul e un comentariu complementar la cronica făcută lui *Boubouroche* în același ziar (în actualul volum de *Opere*, p. 84).

Este discutabil că situația unui personaj ridicol ajunge uneori să trezească rîsul acolo unde ar trebui să inspire milă : comicul se constituie totdeauna pe seama cuiva, ceea ce poate însemna : în dauna cuiva. Dar atmosfera de voioșie din piesa lui Courteline și, în genere, din teatrul său, nu ni se pare că ar justifica respectivului personaj caracterizarea pe care o încearcă Lovinescu.

TEATRUL NAȚIONAL :

„TRANDAFIRII ROȘII", POEM SIMBOLIC ÎN 3 ACȚE DE ZAHARIA BÂRSAN

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 2, 24 octombrie 1915, p. 587—588, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Premiera „poemului simbolic" *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan, scriitor care se afirmase mai mult ca actor pe scenele timpului și mai puțin ca autor, deși la data respectivă avea la activ cîteva piese jucate, a avut loc la 12 octombrie 1915, la Teatrul Național din București, cu Aristide Demetriade (Zefir), Olimpia Bârsan (Liana), Elvira Popescu (Lăcrămioara) etc. Reprezentația a constituit un mare succes de public și întrucîtva și de critică, mulți avînd impresia că e vorba de un eveniment memorabil în istoria teatrului românesc. Fluența versurilor, stilul liric și declamator au fost bine puse în valoare de echipa de actori și de acest fapt se resimte întreaga cronică a lui Lovinescu, pe care îl vedem încercînd să disocieze între valoarea spectacolului și cea a textului, cumpăna judecății înclinînd totdeauna la el spre valoarea literară, spre originalitate și spre structura dramatică, asupra cărora, acum, ezită în mod semnificativ să se pronunțe, mărturisindu-și neputința de a se decide după o simplă vizionare a piesei. Aceasta lasă o poartă larg deschisă rezervelor pe care le va exprima ceva mai tîrziu și care vor sta la temelia judecăților mai severe din *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, unde, considerînd că *Trandafirii roșii* rămîn singura creație valabilă a lui Zaharia Bârsan, leagă destinul ei de gustul „tuturor iubitorilor de feerie și de basm, cu străveziu tîlc simbolic", al publicului „pasionat de teatrul în versuri" (ed. cit., p. 350).

TEATRUL NAȚIONAL :

„ULIUL", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE FRANCIS DE CROISSET

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 3, 31 octombrie 1915, p. 36, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Uliul (în original : *L'Epervier*) de Francis de Croisset face parte din acea serie de piese pe care direcțiile teatrelor noastre contau pentru un sigur succes de public și de casă. Acțiunea se petrece în mediile cosmopolite ale tripourilor și cazinourilor de lux și a prilejuit apariții dacă nu roluri pe măsura unor actori ca Aristide Demetriade, Maria Filotti și Gh. Storin. E. Lovinescu o consideră în aceeași serie cu *Amicul Teddy* și cu *Cocuța*, adică a pieselor ușoare și lipsite de orice valoare, dar care, prin subiect și mediu înfățișat, puteau atrage publicul de atunci. Faptul că el se „oprește" fie și pentru a semnala asemenea spectacole, cărora nu le putea găsi nici un merit, atestă situația și obligațiile sale de cronicar" al momentului teatral respectiv, asupra căruia trebuia să lase măcar informații.

TEATRUL REGINA MARIA :

„FLUTURELE DE NOAPTE", DRAMĂ ÎN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 4, 7 noiembrie 1915, p. 47—48, și nr. 5, 14 noiembrie 1915, p. 59, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

În *Critice*, III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 197—207, figurează o versiune mult schimbată din punct de vedere stilistic, sub titlul : *Henry Bataille — Maria Bașkirtseff și Thyra de Marliew.*

În *Critice*, III, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1927, p. 49—54, textul e reprodus într-o formă și mai succintă, sub titlul : *Devierea liniei sufletești a Mariei Bașkirțeva*, constituind subcapitolul 7 al capitolului III. *Adevărul istoric și psihologic în teatru.*

Fluturele de noapte (în original : *Le Phalène)* de Henry Bataille (1872—1922) este, ca toate piesele acestui dramaturg de mari succese în acea epocă, o dramă „puternică", impregnată de erotism, de data aceasta speculînd situația unei femei excepțional dotate din punct de vedere intelectual, dar care, amenințată

de o boală necruțătoare, se prăvălește în desfrîu pentru „a-și trăi viața" într-un mod cu totul diferit de ceea ce lăsase să se întrevadă existența ei de pînă atunci. Dramaturgul s-a inspirat în parte din viața Mariei Bashkirtseff (1860—1884), o tînără rusoaică sensibilă, talentată și bogată, care a murit în plină tinerețe după ce a trăit mai mulți ani în atmosfera cosmopolitismului artistic și a cercurilor mondene din capitala Franței. *Jurnalul ei*, publicat postum, într-o primă versiune în 1885, a produs o puternică impresie prin stilul de frenezie vitală împletit cu sentimentul morții. În ciuda disponibilității ei sentimentale, Marie Bashkirtseff nu a coborît însă treptele moralei pentru a ajunge acolo unde o duce imaginația lui Bataille.

Fluturele de noapte, o producție foarte recentă a dramaturgului (premiera mondială a avut loc în 1913), s-a jucat de către Compania Marioara Voiculescu-Bulandra, cu directoarea teatrului în rolul principal, dar fără a recolta cu adevărat un succes, în stagiunea de toamnă a anului 1915.

EXOTICII...

Apărut în două numere din *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 65, 9 noiembrie 1915, p. 1 și nr. 73, 19 noiembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Observațiile acestea pe marginea unor piese de teatru caracteristice pentru succesul repurtat pe scenele pariziene și bucureștene din acei ani dezvăluie în Lovinescu preocuparea pentru acest „tip", pătruns și în literatură, după ce își făcuse apariția în viața socială. Fără să fie un articol de moralizare directă, articolul criticului își exprimă destul de categoric opoziția față de tipul „deșăratului" care existase și mai înainte în mediile aristocratice prin excelență cosmopolite, dar care devenise acum vizibil și în medii mai modeste și era exploatat de unii scriitori desigur datorită curiozității publicului larg pentru ceea ce putea fi „psihologia" lui.

TEATRUL REGINA MARIA : „CĂMINUL" („LE BERÇAIL"), PIESĂ ÎN TREI ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 6, 21 noiembrie 1915, p. 71—72, și nr. 7, 28 noiembrie 1915, p. 80, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Cronica lui E. Lovinescu la *Căminul* (în original : *Le Barçail*) de Henry Bernstein a fost prilejuită de spectacolul care a avut loc la Teatrul Comedia — Compania Marioara Voiculescu Bulandra — în stagiunea de toamnă a anului 1915, cu Lucia Sturdza-Bulandra și Ion Manolescu în rolurile principale. Piesă de tinerețe a reputatului dramaturg (1876—1953), *Căminul* se deosebește de celelalte creații ale lui Bernstein prin lipsa unor contraste violente și prin finalul pilduitor, care face pe tînăra eroină, o femeie romanțioasă rătăcită, să se întoarcă la datoriile și la fericirea ei conjugală, după o dramatică aventură nefericită. Cronica lui Lovinescu subliniază toate acestea, în consens cu judecățile altora, dar cuprinde și unele constatări generale cu privire la teatrul lui Bernstein, care rămîn semnificative pentru concepția proprie despre arta dramaturgiei. Toate observațiile și recomandările pe care le face în termeni categorici, deși prea succinți, se înscriu în aceeași concepție clasică despre teatru și construcția dramatică, pe care dramaturgii români, mai ales tineri, le nesocoteau atît de vădit în acea vreme.

BULGĂRAȘ

Apărut în două numere din *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 77, 23 noiembrie 1915, p. 1, și nr. 85, 1 decembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Este o prezentare făcută cu o vădită simpatie a unui artist care l-a atras pe Lovinescu mai puțin prin arta sa și mai mult prin excentricitatea comportării și a stilului de viață. Criticul l-a cunoscut pe Bulgăraș la Paris, unde acesta venise pentru „studii" și unde avea să petreacă mai mulți ani de existență boemă și dezordonată, atît de diferită de aceea a lui Lovinescu însuși. Articolul este scris, după toate probabilitățile, în legătură cu prima expoziție de pictură și desene a artistului (4—27 noiembrie 1915).

Petru Bulgăraș (născut la Bîrlad în 1885) a fost o certă promisiune în prima parte a carierei sale, cînd a și obținut unele succese ; s-a specializat în peisaje, flori și mai ales portrete. Nu a izbutit să se impună ca un nume în istoria picturii românești și a încetat din viață în 1939.

INTERMEZZO : CAZUL A. DE HERZ—ROBERTO BRACCO

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 8, 5 decembrie 1915, p. 87—89, la rubrica „Revizuiri literare", de unde reproducem textul.

În *Critice*, III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, figurează o versiune schimbată din punct de vedere stilistic, constituind punctul *2. „Paiajenul" d-lui A. de Herz* al capitolului *7. Contribuții de istorie literară.*

În *Critice*, III, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1927, p. 105—109, se publică o nouă versiune cu unele modificări de ordin stilistic, intitulată *„Paiajenul" d-lui A. de Herz și „Il perfetto amore" al lui Roberto Bracco* și constituie punctul 2 din capitolul *VII. Contribuții de istorie literară sau arta de a prelucra materiale streine.*

Acest articol, care semnalează similitudinile profunde între piesa lui A. de Herz și aceea a dramaturgului italian Roberto Bracco, face parte dintr-o serie de descoperiri de izvoare de inspirație pe care criticul le-a făcut atunci și de care au „beneficiat" și Zaharia Bârsan, D. Anghel, Mihail Sorbul și G. Coșbuc. Deși în cazul lui Herz, Lovinescu nu uită să sublinieze superioritatea piesei sale asupra modelului de la care se vede că a plecat, asemenea divulgări nu fac plăcere nimănui, mai ales nu scriitorilor care vor să-și rezerve meritele integrale în legătură cu creația proprie. (Poate că asemenea operații firești în istoria literară să fi fost atît de rău primite de public datorită compromiterii lor de către un Caion în cazul celebru al lui Caragiale.)

Precizăm că titlul primei versiuni, *Cazul A. de Herz...*, este este o replică a criticului la articolul dramaturgului, *Cazul E. Lovinescu*, din 1909 *(Sămănătorul*, VIII, p. 929), prin care acesta răspunde observațiilor făcute atunci de critic în legătură cu *Noaptea Învierii* : această piesă ar fi fost inspirată de drama *De peste prag* de E. Lovinescu. (Detalii asupra acestei atribuiri le vom da în notele la volumul de *Opere* în care va intra și dramaturgia sa.)

Articolul lui Lovinescu este prilejuit de reluarea comediei *Păianjenul* de A. de Herz pe scena Teatrului Național din București în toamna anului 1915, cu V. Valentineanu și Olga Culitza în rolurile principale. Premiera avusese loc la 9 ianuarie 1913, cu Maria Giurgea, Tony Bulandra și N. Soreanu și constituise un mare succes, piesa fiind considerată capodopera comediei de salon în teatrul românesc. În ciuda „divulgărilor" lui E. Lovinescu despre inspirația autorului, *Păianjenul* a continuat să se joace cu succes, înregistrînd imediat după război peste 100 de reprezentații, ceea ce nu se mai întîmplase decît cu comediile lui Caragiale.

TEATRUL NAȚIONAL : „LA RUE DU SENTIER", COMEDIE ÎN PATRU ACTE DE PIERRE DECOURCELLE ȘI A. MAUREL

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 8, 5 decembrie 1915, p. 91—92, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

În strada Sentier de Pierre Decourcelle și A. Maurel s-a jucat pe scena Teatrului Național din București în stagiunea de toamnă a anului 1915 cu Tina Barba în rolul principal, secondată de Constantin Radovici, Gh. Storin, Al. Mihalescu, Eugenia Ciucurescu etc. Cronica foarte severă pe care E. Lovinescu o face spectacolului, și mai ales ideii de a se juca o astfel de piesă pe prima scenă a țării conține un reproș ce revine și sub pana altor cronicari, dar corespunde unei situații de fapt. Dincolo de accentele de categorică condamnare, criticul are prilejul de a reveni asupra procedeului nefast de a se juca anumite opere dramatice doar pentru a satisface dorința de succes a vedetelor teatrului.

EMA...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 90, 6 decembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol este unul „marginal" la cronica pe care Lovinescu o făcuse piesei lui H. Bernstein, *Căminul*, și dezvoltă unele considerații despre tipologia femeii romanțioase, pe care Flaubert o imortalizase în imaginea Emei Bovary. De fapt, este o condamnare a „inspirației" lui Bernstein, care se pricepuse să aranjeze într-o structură dramatică mai mult sau mai puțin de efect un caz deja tratat în marea literatură.

Dincolo de observațiile criticului despre similitudinea dintre cele două eroine, trebuie reținut rolul de comentator pe care și-l asumase la *Rampa nouă ilustrată* și care-i va dubla activitatea de cronicar desfășurată simultan în *Flacăra*.

TEATRUL REGINA MARIA : „SĂ DIVORȚĂM", COMEDIE ÎN TREI ACTE DE VICTORIEN SARDOU ȘI EMILE DE NAJAC

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 9, 12 decembrie 1915, p. 103—104, de unde reproducem textul.

Una din ultimele premiere ale stagiunii din acel an a Teatrului Regina Maria a fost această prăfuită comedie (în original, *Divorçons*), în care au apărut Marioara Voiculescu, Ion Manolescu, Gh. Ciprian, C. Stăncescu și C. Toneanu, dar și Maria Ventura, pe care închiderea teatrelor pariziene o făcuse să revină în țară. Autorul, Victorien Sardou (1831—1908), a fost unul dintre cei mai populari autori dramatici francezi din ultima jumătate de veac ; dar piesele lui, care i-au adus un imens succes și o mare avere, foarte invidiată de confrați, sînt caracteristice pentru stilul superficial al dramaturgiei din timpul celui de al II-lea imperiu și din al celei de a III-a republici. *Să divorțăm*, o comedie reprezentată pentru prima oară cu peste trei decenii în urmă (1880), nu constituie o piesă caracteristică pentru un autor care și-a cucerit celebritatea mondială prin *Madame Sans-Gêne*, *Tosca*, *Fedora* și *Rabagas*.

LEGENDA TRANDAFIRILOR ROȘII

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 98, 14 decembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

E o revenire la cronica propriu-zisă închinată spectacolului (v. actualul volum de *Opere*, p. 117).

Afirmația lui E. Lovinescu despre similitudinea de subiecte în cazul *Trandafirilor roșii* și al *Jertfei* lui D. Anghel, de unde el ar fi fost luat, l-a silit pe Zaharia Bârsan să încerce o promptă punere la punct în același ziar în care apăruse articolul criticului :

„Scrisoare deschisă d-lui Eugen Lovinescu

Ai ridicat chestiunea originalității simbolului din poemul meu *Trandafirii roșii*. Îl găsești frumos, mă bucur ; original nu, nu mă supăr. Ai găsit că *l-am luat pe de-a-ntregul dintr-o povestire a mult regretatului D. Anghel, intitulată „Jertfa"*. În distinsa ta calitate de critic conștiincios, pentru care te stimez, ai dat în vileag această descoperire, ca să se facă lumină întru cinstea literaturii noastre. Foarte bine. Sunt sigur însă că n-ai făcut-o cu multă tragere de inimă, nu-i așa ? Oricum, nu e tocmai ușor să arunci norii negri ai adevărului pe cerul senin al unui succes așa de curat ; ce greu ți-o fi venit !

De sinceritatea mea cred că nu te îndoiești. Nici de cinstea mea sufletească. Uite, îți mărturisesc că-mi pare rău de ce-ai făcut. Tu nu ai nici o vină, recunosc, tu ți-ai făcut datoria ; ai ridicat un văl... care trebuia ridicat într-o bună zi... cu toate că n-aș fi voit să fie ridicat. O umbră de bucurie am totuși că a fost ridicat frumos de-o mînă de prieten.

Și-acum ascultă-mă cu inimă curată. Cum să încep ? De-ai ști ce greu îmi vine... Să încep cu o declarație, sugerată de vorbele tale, prin cari voiai să-mi aduci o circumstanță ușurătoare : «*S-ar putea întîmpla*, zici tu, *să existe vreo legendă populară sau literară străină*», din care și eu și Anghel ne-am fi luat subiectul. Nu știu, eu nu cunosc nici una ; mai mult, cred că nu există. De unde am luat subiectul, atunci ? Iarăși nu știu ! Poate s-a închegat din vagabondările și din visurile mele romantice de la 20 de ani. Așa mi se pare. Știu că îl am de mult, de foarte mult în mine. Încet, încet, a crescut, s-a rotunjit și a luat forma de azi.[...]

În decursul vremei pe cînd povestea trandafirilor roșii se clarifica în mintea mea, rob unui păcat al meu, o spuneam multora și mulți pe cari mi-i aduc aminte și pe care îi voi cita mai la vale o știu cred de 12—14 ani, cînd nici nu-l cunoșteam încă pe D. Anghel.

Într-o noapte, sunt poate 6—7 ani de-atunci, am stat pînă dimineața de vorbă cu mult regretatul poet, la Durieu: una din multele și neuitatele mele nopți. Ce nu ne-am spus? Tu știi prietenia noastră de pe vremuri. N-aveam taine unul pentru altul. Atunci i-am povestit eu și subiectul poemului. I-a plăcut mult. I-am povestit, atît cît știam atunci, sfîrșitul, actul al II-lea și al III-lea, cu moartea lui Zefir, atît aveam în minte.

A trecut nu știu cîtă vreme în care Anghel stăruia mereu să-l scriem împreună, lucru la care nu m-am învoit. Mai tîrziu, sunt vreo 3—4 ani de atunci, dacă nu mă înșel, într-o după-amiază la «Imperial», după o discuție vehementă de ordin cu totul intim, el brusc întoarce conversația:

— Știi că am să scriu și eu povestea ta cu trandafirii.

Mirat, i-am argumentat în toate felurile că nu face bine să-mi ia subiectul. L-am rugat, l-am mințit chiar că am un act și jumătate din el, numai să-l abat de la ideea asta. N-a fost chip.

— Am să scriu că am auzit-o de la tine! Au fost ultimele vorbe cu cari s-a ridicat de la masă. M-am uitat după el foarte mîhnit de gestul acesta, cu atît mai ciudat cu cît venea de la un prieten.

Atunci, numaidecît, în mîhnirea mea, am povestit această scenă la foarte mulți prieteni și cunoscuți, pe care îi rog acuma să pună mărturie de adevărul afirmațiilor mele. Cineva a asistat chiar la scena dintre mine și Anghel, dar nu-mi aduc aminte cine a fost.

După puțin timp, îmi spune un prieten, mi se pare Constantin Giulescu, îi cer iertare dacă mă înșel, îmi spune:

— Ai văzut povestea ta cu trandafirii în *Minerva* de ieri?

— Spune că a auzit-o de la mine?

— Nimic!

Pe urmă *Jertfa* a apărut în volumul *Oglinda fermecată*. Din întîmplare l-am găsit la regizoratul teatrului.

Am citit cu atenție povestea lui Anghel și... în bogata lui fantezie, povestea a ieșit din simplicitatea cu care i-am

spus-o eu și în care am scris-o pe urmă, și-a păstrat numai sfîrșitul cu moartea visătorului.

Iată, dragă prietene, cum am împrumutat eu «pe de-a-ntregul» legenda trandafirilor roșii. Poate că ai făcut bine că ai ridicat vălul de pe această chestiune și m-ai făcut și pe mine să vorbesc *ca să se lumineze un punct de istorie literară*, cum zici tu.

Îți declar pe cuvîntul meu de onoare că tot ce ți-am spus e cel mai simplu și cel mai pur adevăr."

După care Zaharia Bârsan face un apel la „toți cei care cunosc subiectul poemului meu [...] să-mi vie în ajutor cu declarațiile lor". Și conchide, revenind la problema „împrumutului", ridicată de Lovinescu:

„Cît despre apropierea pe care o faci și au mai făcut-o unii, a poemului meu cu povestea lui O. Wilde, *Privighetoarea și trandafirul*, îți declar că n-am cunoscut-o și n-o cunosc decît din *Poezia depărtărei* a d-lui D. Zamfirescu, piesa jucată de-abia acum 4 ani mi se pare pe scena Teatrului Național.

Al tău cu toată dragostea,
Zaharia Bârsan"

(*Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 101, 17 decembrie 1915, p. 1)

Desigur că, dacă așa stau lucrurile, responsabilitatea „împrumutului" se mută de la Zaharia Bârsan la D. Anghel, care i-ar fi folosit subiectul viitoarei piese — cu circumstanța agravantă, deși nu verificabilă, că autorul *Trandafirilor roșii* l-a rugat să-i menționeze măcar indirect paternitatea. Întrucît vocea lui Anghel nu se mai putea face auzită, trebuie să acceptăm versiunea amicului său; aceasta cu atît mai mult cu cît el a folosit și altă dată „teme" pe care le dezvolta singur sau în colaborare declarată cu alții.

În tot cazul, după apariția în *Rampa nouă ilustrată* a scrisorii lui Zaharia Bârsan, au apărut numeroase articole sau scrisori care sprijină afirmațiile sale. Ziarul le-a publicat pe prima pagină, acolo unde apăruse și articolul lui Lovinescu, sub un titlu luat chiar din textul acestuia *Un punct de istorie literară — Legenda „Trandafirului roșu"*. Astfel au fost publicate: *Mărturia d-lui P. Iancovescu*, cuprinzînd și o discuție asupra variantelor celor doi poeți (nr. 103, 19 decembrie 1915); *Spinii „Trandafirilor roșii"* de Corneliu Moldovanu, care mai găsește unele posibile apropieri în opera lui Ovidiu și a Selmei Lager-

löf, dar blamează „mania" de izvorist a lui Lovinescu (nr. 104, 20 decembrie 1915); *Scrisoare deschisă d-lui Z. Bârsan* de Const. A. Giulescu, în care acesta relatează că în timpul unei convorbiri dintre Zaharia Bârsan și Ilarie Chendi, primul l-ar fi avertizat pe celălalt că Anghel îi va folosi subiectul piesei într-o schiță proprie (nr. 105, 21 decembrie 1915); în sfîrșit, în același ziar (nr. 106, 22 decembrie 1916) se publică o serie de scrisori în sprijinul autorului *Trandafirilor roșii* semnate de Aristide Demetriade, Nonna Otescu și doamna Marilena Em. Gârleanu, dar și *Amintirile unui transilvănean* de Vasile C. Osvadă etc.

TEATRUL NAȚIONAL: „OEDIP REGE", TRAGEDIE ÎN 5 ACTE DE SOFOCLE

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 11, 20 decembrie 1915, p. 127, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

În *Critice*, V, ed. I, Ed. Viața românească, 1921, p. 181—184, figurează o versiune mult mai succintă și modificată din punct de vedere stilistic, intitulată *Teatrul grec*, textul constituind capitolul 5 din secțiunea *VI. Glose pe marginea cărților*.

Articolul lui E. Lovinescu a fost prilejuit de reprezentația cu tragedia lui Sofocle pe scena Teatrului Național din București în seara zilei de 7 decembrie 1915. A fost un spectacol festiv, cu ocazia împlinirii a patruzeci de ani de teatru ai lui Constantin Nottara, care a apărut în rolul titular. Muzica de scenă a aparținut lui George Stephănescu, iar orchestra Ministerului Instrucțiunii a cîntat sub bagheta fiului sărbătoritului, Const. C. Nottara. E curios că deși acest spectacol de înaltă ținută artistică a fost considerat de alți cronicari un moment memorabil în istorai reprezentațiilor dramatice de la noi din țară, criticul nu se ocupă deloc de acest aspect și analizează doar problema predestinării în piesa lui Sofocle, exprimînd punctul de vedere al unui „modern", așa cum avea să facă mai totdeauna cînd lua în discuție vreo operă din literatura clasică. Este posibil ca acest lucru să se explice prin aceea că la *Rampa* el nu deținea rolul de cronicar teatral, ci de comentator al vieții teatrale și de glosator pe marginea spectacolelor, pe care, în sensul propriu al cuvîntului, le prezentau alți critici.

MELODRAMA REGELUI OEDIP...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 105, 21 decembrie 1915, p. 1, de unde reproducem textul.

Într-o formă mult simplificată, articolul este reluat în *Critice*, V, ed. I, Ed. Viața românească, 1921, p. 181—184, sub titlul *Teatrul grec*.

În *Critice*, II, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1926, p. 194—195, o versiune redusă și modificată din punct de vedere stilistic figurează drept punctul *2. Considerații asupra teatrului grec.* datat *1909*, din capitolul IX al secțiunii *Metoda impresionistă*.

E un comentariu în continuarea celui prilejuit de spectacolul festiv amintit cu *Oedip rege* de Sofocle pe scena Teatrului Național din București. Observațiile foarte sumare ale criticului (care poate s-ar fi cerut completate cu exemple mai numeroase din dramaturgia lui Shakespeare, Schiller, ca să nu mai pomenim de aceea a lui Victor Hugo) surprind, desigur, un adevăr. Rămîne însă discutabil că teatrul mai vechi ar conține momente, scene sau situații melodramatice; cu mai multă legitimitate s-ar putea admite că melodrama a preluat de la acesta elemente de un anumit tip și le-a concentrat abuziv, speculînd în mod deliberat eterna nevoie a publicului de a se emoționa ușor și de a crede în soluțiile simple, în coincidențe și în lovituri de teatru.

TEATRUL NAȚIONAL: „SAMSON", PIESĂ ÎN PATRU ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 12, 2 ianuarie 1916, p. 140, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Samson de Henry Bernstein a fost ultima premieră a anului 1915 la Teatrul Național din București. Era, de fapt, o reluare, deoarece mai fusese pusă în scenă cu cîțiva ani mai înainte de Compania Davila, avîndu-l ca protagonist pe același Constantin Radovici.

Samson (1907) este una dintre cele mai caracteristice piese ale lui Bernstein, reprezentativă pentru latura „tare" a inspira-

ției sale. Conflictul de ordin sentimental cade însă de data aceasta pe planul secund și drama se consumă între doi bărbați, dintre care unul urzește o răzbunare cruntă împotriva celuilalt, pe deplin conștient că aceasta îi va fi și lui fatală.

IDOLUL

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 114, 3 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Comentariul acesta, care ia ca punct de pornire drama *Gioconda* de Gabriele D'Annunzio, îi servește criticului pentru a se distanța de idolatria artei, a Artei cu majusculă, pe care o vedea proliferînd, în descendența romantismului, pînă în zilele sale, mai degrabă în mediile de veche cultură, cum era Parisul dinainte de primul război mondial. La cultul Artei, proclamat împotriva vieții, criticul adaugă și imoralismul ilustrat ostentativ și cu trufie de întreaga operă a scriitorului italian.

Aceste disocieri sînt cu atît mai prețioase pentru definirea profilului lui E. Lovinescu cu cît el însuși era un *homo aestheticus*; nu însă și un estet propriu-zis. A fost un disociator al valorilor, nu un nesocotitor cinic al moralității, de felul celor ce se complac în atmosfera estetismului, a boemei și disoluției morale.

TECNICA

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 120, 9 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Observațiile lui E. Lovinescu asupra tehnicii teatrale conțin multe elmente valabile în genere; mai interesante ni se par însă ele în măsura în care trădează concepția sa clasică asupra teatrului. Felul ușor în care trece peste Shakespeare și modelele extrase pe care și le alege pentru demonstrație, *Oedip rege* de Sofocle și o dramă lirică și declamatoare modernă, *Gioconda* a lui D'Annunzio, sînt pilduitoare pentru susținerile și disocierile în care se înscriu experiența și preferințele criticului în materie de dramaturgie.

TEATRUL REGINA MARIA: „GIOCONDA", DRAMĂ ÎN PATRU ACTE DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 14, 16 ianuarie 1916, p. 163—164, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Gioconda, pe care E. Lovinescu o numește cea mai realizată dramă a lui Gabriele D'Annunzio, a constituit ultima premieră prezentată de Compania Marioara Voiculescu-Bulandra la începutul anului 1916. A fost un insucces, în ciuda interpretării prin care Tony Bulandra, Lucia Sturza-Bulandra și Marioara Voiculescu s-au străduit să dea viață unei intrigi false și mai ales nedramatice, avînd ca idee superioritatea artei asupra moralei comune. Specia teatrului liric și declamator nu era în genere agreat de critic; el găsește încă o dată prilejul, și anume într-un caz mai ilustru, să-și afirme categorica oponență. Din cuprinsul cronicii se vede că el cunoștea piesa în interpretarea ei pariziană; după cum mai văzuse și alte piese de D'Annunzio, față de care se arată la fel de sever. (Pomenind de *Le miracle de Saint-Sébastien* el comite o inadvertență, deoarece piesa poetului italian poartă numele *Le martyre de Saint-Sébastien*.)

MAI MARE CA NATURA...

Apărut în *Rampa naua ilustrată*, anul I, nr 129, 18 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Această foarte succintă schiță de psihologie dramatică ia în discuție exagerările pe care arta realistă și le îngăduie pentru a realiza un tip uman caracteristic, de fapt rezumativ, dacă nu esențializat. Respingînd ideea că realismul ar fi o simplă fotografiere a naturii, criticul se referă la prezența în cadrul lui a unui procedeu invers și care ar introduce în această formulă de artă adevăratul simbolism.

Observația lui Lovinescu, redusă la un minimum de cazuri și neargumentată mai pe larg (să nu se uite că el scria toate aceste scurte eseuri într-o gazetă de informație culturală, concentrată mai mult asupra spectacolelor teatrale), s-ar fi cerut întregită

și sprijinită cu mai multe exemple legate de însăși ideea de „personaj", depășind cu mult formula strict realistă sau fiindu-i mult anterioară.

LEGENDA TRANDAFIRILOR ROȘII
(Încheiere)

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 136, 25 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

La mai bine de o lună după apariția articolului din *Rampa nouă ilustrată* în care semnala similitudinea de subiecte dintre *Jertfa* lui D. Anghel și *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan (v. actualul volum de *Opere*, p. 159), criticul consideră necesar să facă o revenire asupra acestei probleme și să tragă concluziile în cazul în speță. În răstimp, în același ziar apăruseră o sumedenie de articole, scrisori deschise, luări de poziție, în care semnatarii luau apărarea lui Zaharia Bârsan și se constituiau martori în favoarea bunei sale credințe — implicit schimbînd sensul acuzațiilor posibile spre Dimitrie Anghel. O parte din aceste texte, fără să-l incrimineze cîtuși de puțin pe poetul florilor, de curînd decedat, se referă oarecum defavorabil la adresa criticului care dezvăluise toată afacerea, dîndu-i acestuia un ușor blam. Caracteristic în acest sens este un mic articol de Mihail Sorbul, care, repetînd apărarea dramaturgului în același sens al priorității ideii sale, afirmă (ca și cum ar fi fost martor al scenei) că Anghel, din nerăbdare, „n-a mai așteptat aprobarea și dezaprobarea d-lui Bârsan [de a-i folosi subiectul] și într-o schiță fugitivă, scrisă pe vremuri ori dictată într-o seară sau după prînz, a dat prilej d-lui Eugen Lovinescu să scrie un articol frumos. De altfel, d. Lovinescu scrie întotdeauna frumos și poate că dragostea aceasta de frumos a d-lui Lovinescu l-a făcut de multe ori să se grăbească și deci să păcătuiască.

Rezultatul acestui «frumos» al d-sale ?...

În fiecare zi un martor, ba chiar și martore vin să-și depuie în coloanele *Rampei nouă ilustrată* afirmări cu totul opuse frumosului d-lui Lovinescu.

Și d. Lovinescu tace. Ce-ar mai putea răspunde ?

E boala noastră a tuturora. Neputînd admira, chiar dacă nu pizmuim, simțim totuși o cît de mică mulțumire să coborîm cît de cît pe aproapele nostru.

Asta ne face plăcere, o plăcere pe care probabil nu numai românii o savurează" (*„Trandafirii roșii" — În jurul unei discuții*, în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 121, 10 ianuarie 1916, p. 1).

E mai mult ca probabil că astfel de interpretări ale atitudinii și intențiilor sale, precum și somațiile din ce în ce mai deschise l-au făcut pe E. Lovinescu să iasă dintr-o tăcere pe care unii începuseră s-o considere culpabilă.

Răspunsul lui, categoric și de elementar bun-simț, încheie, de fapt, orice discuție și este, practic vorbind, conținut în însăși scrisoarea deschisă pe care i-o adresa Zaharia Bârsan (v. actualul volum de *Opere*, p. 413). Totuși, acesta din urmă, cu toate „mulțumirile" pe care i le adusese în mod public pentru faptul că-i dăduse prilejul unei clarificări, a continuat, se pare, a fi destul de iritat de ceea ce Lovinescu afirmase în articol. În *Memoriile* celui din urmă se găsește o evocare a împrejurării, care ocupă un spațiu covîrșitor de amplu în cadrul „portretului" pe care i-l schițează. „După reprezentarea *Trandafirilor roșii*, am publicat un articol, în ton de obiectivitate și de cruțare, prin care arătam că subiectul piesei se află într-o scurtă schiță a lui Anghel apărută cu doi ani înainte. Cum felul acesta de investigație literară este rău văzută, pus fiind pe seama invidiei sau a nu știu cărei porniri de ponegrire, Bârsan mi-a răspuns și el pe un ton iritat, arătînd că, aparținîndu-i, avusese totuși imprudența să povestească subiectul lui Anghel, ce-l folosise apoi în schița sa. Și ca și cum n-ar fi fost de ajuns tonul răspunsului, timp de o lună au continuat apoi în același ton scrisori de-ale prietenilor lui Bârsan, care confirmau autenticitatea versiunii. Trecînd într-o zi prin dreptul cafenelei Imperial și zărindu-l pe scriitor înăuntru, am intrat dinadins spre a avea o explicație cu dînsul. Puțin cam încurcat la început, ne-am așezat prietenește la o masă, spre a-i arăta serviciul ce i-am făcut, întrucît, dacă faptul asemănării subiectului schițat lui Anghel cu cel al piesei lui s-ar fi dat în vileag mai tîrziu, cînd proba cu martori nu mai era cu putință, cronologia n-ar fi putut indica altă concluzie decît că el și-a luat subiectul piesei după schița lui Anghel" (*Memorii*, I, 1930, p. 132—133).

Cu alte cuvinte, Lovinescu i-ar fi expus oral prietenului său conținutul și argumentația din articolul *Legenda „Trandafirilor roșii"*. — *Încheiere.* (E posibil, deci, ca scena să fi avut loc înainte de apariția acestui articol în *Rampa nouă ilustrată*.) Povestind cele ce s-au întîmplat atunci, Lovinescu îi adaugă și un final ceva mai hazliu : În timp ce stătea de vorbă cu Bârsan un bătrîn de la o masă vecină ar fi venit la acesta și, nebănuind cine este convivul, l-ar fi încurajat cu exclamația : „Și dumneata care pui la inimă toate trăsnaiele unui maniac !"

Lovinescu și-ar fi deconspirat atunci identitatea, făcîndu-l pe bătrîn să se retragă încurcat, iar el i s-ar fi adresat lui Bârsan în acești termeni :

„Iar dumneata, nene Zahario, nu te tot plînge muierește prin cafenele de oameni care nu ți-au făcut decît bine, nu de alta, dar bătrînul și-a închipuit că trebuie să fim la cuțite, și acum, văzîndu-ne împreună, o să creadă că nu ești om serios..." (*idem*, p. 133—134).

TEATRUL REGINA MARIA :
„STRIGOII", DRAMĂ ÎN TREI ACTE DE HENRIC IBSEN

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 16, 30 ianuarie 1916, p. 187—188, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Strigoii de Ibsen s-a jucat la Teatrul Comedia (care pentru un timp a purtat numele de Regina Maria) în partea a doua a stagiunii 1915—1916, cu Ion Manolescu în rolul lui Oswald, Lucia Sturdza-Bulandra în Helene Alving, Tony Bultndra în pastorul Manders și G. Ciprian în Engstrand. Ea a prilejuit lui Ion Manolescu o creație excepțională, care n-a rămas fără influență asupra impresiei spectatorului cît privește ponderea rolului său, ba chiar și asupra lui Lovinescu, pe care-l vedem concentrînd conflictul dramatic în legătură cu personajul Oswald — ce-i drept, partitura cea mai dramatică și mai „spectaculoasă" a piesei. În realitate, personajul principal este mama acestuia, Helene Alving, și piesa lui Ibsen nu e decît colateral o dramă a „eredității" ; ea e tragedia acestei femei pe care, cu toată puritatea ei morală și bunele intenții, o copleșesc „strigoii"

unei existențe duplicitare, dusă împotriva firii ei și a adevărului, doar pentru a respecta morala societății în care trăia.

Este ceea ce va observa cu multă pertinență un critic al lui Lovinescu, D. Caracostea care, în aceeași revistă (*Flacăra*, V, nr. 22, 12 martie 1916) va publica analiza *Critica bucureșteană și drama lui Ibsen*, continuată în *Noua revistă română*, t. XVIII, nr. 9, 12—19 iunie 1916, p. 136—137, sub titlul : *Crtica noastră dramatică I. Cum o fac gazetele*, întreprinzînd un adevărat proces la adresa cronicarilor de atunci (E. Fagure, A. Bran, Iosif Nădejde), cu referire specială la cel pe care încă de atunci începuse să-l considere un ireductibil adversar și pe care-l va numi abia la urmă : „...d. E. Lovinescu, mulțumit și d-sa de jocul artiștilor (mărturisește că interpretarea i-a dat un fior tragic) sintetizează, formulînd lapidar : «*Strigoii* sunt cristalizați în jurul eredității». Spre a pune în lumină adevărul acesta și importantele consecințe estetice care purced din el, domnia-sa intră într-o serie de considerațiuni de ordin filozofico-literar, domeniu în care, pentru impresia totalului, nu vom intra acum. [...] Pentru documentarea mai completă a explicării miezului piesei, cititorul care mai are nevoie de probe are la îndemînă celelalte gazete. În toate va afla variațiuni ale aceluiași adevăr, formulat astfel limpede în *Adevărul* : «centrul interesului cade asupra lui Oswald». Cine a citit piesa cu atenție știe că nu e așa" (v. D. Caracostea, *Scrieri alese*, ed. cit., p. 207).

MARIA BAȘKIRTSEFF

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 142, 31 ianuarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

FATALITATEA...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 147, 5 februarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

E un comentariu adiacent cronicii la spectacolul cu *Strigoii* de H. Ibsen, pe care-l montase Compania Marioara Voiculescu-Bulandra. Observațiile criticului cu privire la paralelismul ce se poate institui între rolul destinului în tragedia clasică și cel al

ereditații în drama modernă rămîn destul de discutabile, mai ales că el nu-și sprijinea aserțiunile cu argumente mai variate și mai numeroase, pe care, după opinia noastră, nici nu le-ar fi putut găsi. De fapt, în teatrul modern, ereditatea constituie o excepție cu totul rară, nu un factor constitutiv al ei, care ar ajunge să înlocuiască destinul sau să joace rolul determinant al acestuia. E. Lovinescu are dreptate să afirme că „Nemaifiind o sancțiune morală, suferința devine și mai tragică", dar această constatare se aplică tot atît de bine Helenei Alving, mama lui Oswald, care este realmente personajul principal al dramei și adevărata purtătoare a unui destin tragic, așa cum am arătat în notele la *Strigoii* (în actualul volum de *Opere*, p. 189).

Să notăm, apoi, o inadvertență pe care o comite E. Lovinescu : tînărul Oswald, nu „rîvnește la propria lui mamă", cum se afirmă în articol, ci la tînăra lui soră, Regine Engstrand, despre care nu știe însă că îi e rudă.

TEATRUL REGINA MARIA :
„POLICHE", COMEDIE ÎN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE ȘI DE MARIOARA VOICULESCU

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 17, 6 februarie 1916, p. 198, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul

Piesa a cărei dare de seamă o face criticul în acest articol s-a jucat pe scena Teatrului Regina Maria, cu Marioara Voiculescu și Ion Manolescu, recoltînd un succes onorabil ; în tot cazul, publicul bucureștean i-a făcut o primire mai bună decît cel parizian, care ar fi fluierat la premieră, după cum ne încunoștiințează E. Lovinescu, martor al evenimentului.

Dincolo de observațiile critice care le face despre piesă în sine (destul de îngăduitoare) și despre spectacolul realizat la București (mult mai severe), cronicarul se oprește la jocul Marioarei Voiculescu și la „colaborarea" acesteia cu autorul, proclamată, cu subliniată ironie, chiar în titlul articolului. Că el nu voia să se arate de acord cu deformările unei piese prin jocul și chiar intervențiile actorilor în afară de text se poate constata

din întreaga sa activitate de observator și comentator al fenomenului teatral de la noi din țară. „Cazul" Marioarei Voiculescu i se părea deosebit de semnificativ și de primejdios, căci aceasta, în calitate de directoare de trupă, putea să-și îngăduie cele mai discutabile capricii.

TEATRUL NAȚIONAL :
„SORANA", PIESĂ ÎN TREI ACTE DE I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI ȘI A. DE HERZ

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 18, 13 februarie 1916, p. 211—212, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Premiera piesei *Sorana* a avut loc la Teatrul Național din București la începutul anului 1916, și acest fapt s-a datorat nu calităților ei estetice, ci prestigiului celor doi autori, îndeosebi numelui lui Brătescu-Voinești, care figura în conducerea înaltei instituții. În ciuda interpretării unor actori de marcă, precum Maria Filotti, Elvira Popescu, Agepsina Macry, Aurel Athanasescu, Romald Bulfinsky și V. Valentineanu, spectacolul a fost un net insucces, ceea ce a determinat scoaterea piesei de pe afiș. Lipsită de dramatism și construită pe baza psihologiei fragile și simpliste a eroilor lui Brătescu-Voinești, piesa, dată drept rodul colaborării acestuia cu rutinatul dramaturg Adolf de Herz, este, probabil, o dramatizare a acestuia din urmă după un subiect oferit de povestitorul tîrgoviștean. Piesa fusese publicată în *Viața românească* și lipsa ei de calități dramatice se vădise încă din acest stadiu pentru cei care o citiseră cu spirit critic.

Sorana avea să devină obiectul unui scandal, după război, cînd Brătescu-Voinești o va tipări, suprimînd însă numele colaboratorului său, care ispășise o pedeapsă pentru atitudinea sa în timpul ocupației germane din anii 1916—1918, și printre cei care vor lua apărarea dramaturgului nedreptățit se va afla Tudor Arghezi, într-o serie de articole memorabile.

TEXTUL

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 156, 14 februarie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol readuce în discuție o problemă destul de importantă în cadrul reprezentațiilor dramatice din acea epocă: lipsa de respect a actorilor și regizorilor față de text. Deși criticul dă cîteva antecedente ilustre ale acestui abuz, atît în trecutul mai îndepărtat cît și în cazul unor țări de mare tradiție actoricească, precum Italia și Franța, opinia sa este categoric exprimată și merge în direcția respectării absolute a textului. Într-un anumit sens, e o reluare a criticilor pe care le formulase cu un an înainte la adresa actriței Marioara Voiculescu (v. actuala ediție de *Opere*, V, 1987, p. 298—302) și pe care considera că trebuie să le repete avînd în vedere evoluția acesteia din *Poliche*.

„SCRISOAREA PIERDUTĂ"

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 174, 3 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Această revenire asupra unui aspect major al teatrului și operei lui Caragiale, comedia, a fost prilejuită de reprezentația *Scrisorii pierdute* pe scena Teatrului Național, deși articolul lui Lovinescu nu se ocupă de spectacol și nici măcar nu face aluzie la el. A fost totuși un mare succes, care dovedea trăinicia operei caragialiene, iar marea audiență la public îi confirma popularitatea.

Considerațiile pe care le face criticul în legătură cu genul comic și situația lui în literatura noastră ni se par destul de curioase și trebuiesc luate sub rezerva evoluției ulterioare a literaturii dramatice. Ea nu a dovedit o vocație precumpănitoare pentru dramă în dauna comediei, ci exact dimpotrivă. Elogiile lui Lovinescu la adresa piesei lui Caragiale se constituie astfel ca un bizar omagiu pentru ceea ce criticului i se părea a fi triumful unui gen mai dificil de realizat, în cadrul căruia *Scrisoarea pierdută* era considerată o performanță supremă.

Observațiile acestea, deși nu se întemeiază decît pe o realitate provizorie, nuanțează severitatea considerațiilor lovinesciene

la adresa valabilității teatrului lui Caragiale și dovedesc că nu în urma injoncțiunilor discipolilor săi și-a modificat criticul atitudinea, ci în urma unei examinări lucide a situației de fapt, la foarte scurtă vreme după moartea scriitorului.

TEATRUL REGINA MARIA : „MARȘUL NUPȚIAL", DRAMĂ ÎN PATRU ACTE DE HENRY BATAILLE

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 21, 5 martie 1916, p. 248, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Reluat în cronica *Teatrul Regina Maria : „Marșul nupțial"*, în *Sburătorul*, anul I, nr. 10, 21 iunie 1919, p. 227—228, la rubrica „Cronica teatrală".

Piesa lui Henry Bataille s-a jucat la începutul anului 1916, fiind unul din ultimele spectacole puse în scenă de Compania Marioara Voiculescu-Bulandra, care se va desface mai apoi. Piesa lui Bataille, reprezentată pentru prima oară la Paris în 1905, este una dintre cele mai reputate ale fecundului dramaturg și își va găsi un loc în repertoriul teatrelor noastre și după primul război mondial, în ciuda slăbiciunii psihologiei eroinei principale, pe care Lovinescu o subliniază, în acord cu ceilalți critici ai spectacolului.

POLICHE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 180, 9 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol constituie o revenire asupra unui spectacol despre care autorul făcuse o dare de seamă, asociind atunci, ironic, la numele dramaturgului pe cel al interpretei principale, Marioara Voiculescu.

Este posibil ca precizările pe care le adaugă E. Lovinescu să-i fi fost realmente cerute de unii cititori și spectatori nedumeriți ; e însă mai semnificativ că, indiferent de pretext, el s-a simțit obligat să sublinieze în acest adaos ideea lui despre respectul absolut al textului (pe care, în cazul de față, se vede

că îl cunoştea destul de bine ca să facă respectivele comparaţii) şi aceea de a vesteji atentatele actorilor la adresa autenticităţii textului.

TEATRUL NAŢIONAL :
CAZUL BROTONNEAU ŞI ALTELE...

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 22, 12 martie 1916, p. 259—260, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Articolul este prilejuit de reprezentarea pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti a comediei *Domnul Brotonneau* de Robert de Flers şi G. A. Caillavet. Premiera a avut loc în luna februarie a acelui an şi, datorită jocului excelent al echipei de actori în frunte cu N. Soreanu, Maria Ciucurescu şi Ion Iancovescu, piesa s-a bucurat de succes, fără a se putea impune printr-o calitate anume, dincolo de comicul de situaţie şi dialogul viu, abil manipulate de cei doi experimentaţi oameni de teatru.

Robert de Flers (1872—1927) şi G. Arman de Caillavet (1869—1915) au reprezentat, în teatrul de succes al vremii, varianta spirituală, lipsită de adîncime, a comediei, mergînd la persiflare şi parodie, într-un ton mai curînd amabil. *Monsieur Brotonneau* este considerată capodopera celor doi autori, depăşind, în tot cazul, media prin unele accente de profunzime şi prin amestecul de burlesc şi gravitate, în zugrăvirea unui tip uman ceva mai complex, dar de indiscutabilă atracţie.

FECIOARA NEBUNĂ...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 187, 16 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Observaţiile lui Lovinescu pe marginea unor piese de teatru din repertoriul curent îi îngăduie să facă unele consideraţii despre acestea, dar să şi revină (după o destul de îndelungată tăcere) la evocarea metodei impresioniste, pe care nu încetase de a o folosi în practică, dar pe care nu şi-o mai susţinuse cu argumente de ordin teoretic de la memorabila dispută cu M. Dragomirescu în paginile *Convorbirilor critice* din 1909 (v. actuala

ediţie de *Opere*, IV, 1986, p. 247—263 şi 481—494). El face acum o distincţie preţioasă, pe care i-o inspira, desigur, experienţa cîştigată între timp, anume că sesizarea unei trăsături esenţiale într-o operă de artă şi relevarea acesteia constituie un procedeu reducţionist, plin, în cele din urmă, de unele primejdii. Cea mai gravă i se părea criticului nu obnubilarea varietăţii şi deci simplificarea, ci faptul că spiritele dogmatice se pot folosi de aceasta pentru a edifica scheme prea rigide şi îngrădiri iluzorii, ce trădează adevăratul semn al actului aprehendării artistice, pe care impresionismul îl întemeiază pe intuiţie.

TEATRUL NAŢIONAL :
„PATIMA ROŞIE", COMEDIE TRAGICĂ ÎN TREI ACTE DE M. SORBUL

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 23, 19 martie 1916, p. 271—272, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

ANTOINE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 194, 23 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Aceste rînduri succinte sînt închinate lui Antoine, unul dintre cei mai interesanţi actori, regizori, dar mai ales animatori ai vieţii teatrale din Franţa ultimelor decenii. André Antoine (n. la Limoges în 1858 şi mort în 1943) a fost iniţiatorul aşa-numitului Théâtre libre, 1887, prin care a revoluţionat stilul punerii în scenă şi interpretării, în sensul unui realism profund anticonvenţional şi a promovat o dramaturgie de această formulă prin spectacole care au făcut epocă (Fraţii Goncourt, E. Zola, Jean Aicard, Fr. de Curel, Brieux etc., dar şi Ibsen, Turgheniev, Strindberg, Gerhard Hauptmann, B. Björnson etc.). Epoca în care l-a putut vedea Lovinescu se situează în următoarea perioadă a carierei sale, aceea cînd a condus Teatrul Odéon din Paris (1906—1913), un teatru în care marele regizor a trebuit să părăsească stilul de avangardă al primelor sale manifestări şi să facă unele concesii gustului publicului.

Judecățile criticului român se înscriu pe linia aprecierilor generale pe care istoriografii teatrului le fac referitor la personalitatea totuși ieșită din comun a lui Antoine.

PATIMA NOASTRĂ

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 200, 29 martie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

În *Critice*, III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 125—135, sub titlul *M. Sorbul: „Patima roșie"*, se dă o versiune în care sînt folosite fragmente din cele două articole din *Flacăra*. În *Critice*, V, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 28—32, această versiune este reluată într-o formă mai succintă și cu modificări de ordin stilistic, purtînd titlul *Teatrale: „Patima roșie"* de *M. Sorbul*.

Seria acestor trei articole lovinesciene despre *Patima roșie* a lui Mihail Sorbul este prilejuită de premiera uneia dintre cele mai controversate și chiar senzaționale piese oferite pînă în acel moment de dramaturgia națională. Piesa lui Sorbul, curios subintitulată „comedie tragică" (titulatură pe care G. Călinescu o considera eronată, de vreme ce e vorba de o „dramă pasională"), a trezit dispute chiar de la acceptarea ei în comitetul de lectură al Teatrului Național, și punerea ei în scenă se datorește, se pare, tenacelor stăruințe ale unuia dintre membri, M. Dragomirescu, care a prefațat textul tipărit al piesei, insistînd nu numai asupra valorii ei artistice, considerate de el excepțională, dar și asupra situației de „nedreptățit" a lui M. Sorbul, autor al mai multor drame ce nu văzuseră încă lumina rampei.

Premiera *Patimei roșii* a avut loc în seara zilei de 7 martie 1916, cu Elvira Popescu (Tofana), Iancu Brezeanu (Sbilț), Romald Bulfinsky și Aurel Athanasescu (Castriș), Fanny Rebreanu (Crina) și Ion Iancovescu (Rudy) și a fost un mare succes, în ciuda criticilor ce i s-au adus. E, indiscutabil, o piesă „de actori", cu scene calculate de mare efect, cu o intrigă precipitată, chiar dacă nu totdeauna decurgînd din structura personajelor și din situațiile dramatice înjghebate, alunecînd nu o dată spre senzațional. E. Lovinescu se întîlnește cu alți critici în judecățile sale, chiar dacă accentele sale negative sînt mai marcate, iar argumentația în defavoarea piesei este mai concentrată.

Îndeosebi (ca și în cazul eroilor din *Năpasta*), s-a obiectat autorului lipsa de aderență la realitățile românești a psihologiei personajelor dramei; sursa lor livrescă și excentrică, subliniată cu mai multă insistență de Lovinescu, a fost semnalată și de C. Rădulescu-Motru, care, poate în calitatea sa de profesor de psihologie, a făcut obiecții în acest sens în publicația pe care o conducea, *Noua revistă română*, în numărul 3, 20/27 martie 1916, pentru ca tot acolo să se pună în discuție, de către doctorul A. Radovici, de la clinica de boli nervoase a Facultății de Medicină, comportarea incoerentă a Tofanei, explicabilă întrucîtva prin antecedentele ei patologice (t. XVIII, nr. 10, 10/17 iulie 1916).

În mod destul de neașteptat, articolul lui E. Lovinescu a trezit un comentariu din partea lui T. Arghezi, un cronicar dramatic ce se arătase, la rîndul lui, destul de rezervat la adresa piesei lui Sorbul:

„Domnii Sorbul și Lovinescu. — D. Lovinescu e critic — și ar ajunge atît — dar e un critic original. Baudelaire cunoaște vreo optzeci de feluri de-a fi original și, mai puțin, și Remy de Gourmont; dar nici unul din ei n-a pus la socoteală originalitatea pe care a izbutit să și-o procure d. Lovinescu. D-sa concepe gustul artistic după normele urei și simpatiei.

Mahalagiul are, așadar, punctul de vedere critic cel mai potrivit pe numărul de creier al d-lui Lovinescu.

I se pare acestui domn că noi am aplaudat pe d. Sorbul la rampă ca să-l indispunem pe d-sa. Ne vom feri la birt să dăm un bacșiș chelnerului dacă d. Lovinescu va consuma prin apropiere. Nu e permis să-ți placă ceea ce nu satisface complexitatea cerebrală a maturului efeb — și-i semnificativ pentru criteriul lui, cînd criticul de artă se întreabă, înainte de a se rosti, ce părere ar fi avut în locul lui, asupra lucrului înfățișat.

Deci el compensează totul cu o analiză prin care-și propune să treacă pe d. Sorbul pînă la dematerializare. La finele criticii sale, din acest scriitor, care de-abia începe, nu mai rămîne nici pentru viitor."

Și, după acest preambul, în care Arghezi rezumă în mod mai degrabă discutabil demersul lovinescian și face criticului un proces de intenții, raportînd totul la o problemă de persoane, ceea ce din textul acestuia nu reiese în nici un chip, el continuă, dîndu-i în esență dreptate în ceea ce privește „analiza" piesei: „N-am spune că analiza d-lui Lovinescu e lipsită de adevăr.

Mihail Sorbul are toate neajunsurile, oricui vizibile, relevate în articolul său. Ceva rusesc, ceva imoral, ceva convențional. Studentele nu duc viața concubinajului în fond și formă, pentru averea domnilor Castriș — și bețivi geniali nu se găsesc, presupuneți, în București. Dacă d. Mihail Dragomirescu, care mai mult ca întotdeauna își merită alintarea de Mihalache, și-a înflăcărat pateticul legiferînd că Ibsen, Shakespeare și încă unul s-au topit în inspirația d-lui Sorbul, singur dascălul e vinovat că ne face impresia unui pasager prea gros care aleargă după tramvaiul electric și pentru că se străduiește a surîde. Sorbul însuși n-are nici o răspundere ; cu toate că trebuie să i se recunoască răsfățatului de zei și de muze meritul că fără prezența lui în comitetul Teatrului Național, Sorbul n-ar fi fost judecat."

Și observînd că piesa este în multe privințe vulnerabilă, Arghezi îi recunoaște, cu adevărat, o singură calitate, pe care de altminteri o semnalase și Lovinescu însuși în cronica sa din *Flacăra:* „Orice critică e ușoară pentru d. Sorbul și adevărată. Dar ce importă realitatea sau ficțiunea lui ? Ce mi-e că Sbilț, Tofana și ceilalți nu există ? Ce-mi pasă de scena revolverului și de-a detaliilor masacrului final ? Și dacă mă jignește au ba ? Aci vi-i arta, domnilor critici ? Ce-mi pasă că Homer nu s-a conformat regulilor stabilite în poetica d-lui Dragomirescu, oricît de regretabil ar fi că n-a trăit mai mult, ca să o citească ? Oameni, situații, adevăr, fantezie au, la urma urmelor, în provizoratul vieții, din care arta încropește cîteva nuanțe pur grafice, alt rost decît să împuternicească o impresiune să se exprime ?"

Respingînd ideea realismului — dar, în fond, pe cea a verosimilității, pe care o invocase Lovinescu — Arghezi conchide foarte categoric în cuvinte, dar destul de nesigur în constatările ferme pe care le putea face din examinarea piesei lui Sorbul, apropiindu-se astfel încă o dată de concluzia „adversarului" său :

„Criticii rătăcesc pentru că și artiștii în mare parte și-au format un spirit episodic și verist-descriptiv, de raportat la un model. Fură-le modelul și toată astă lume intelectuală cade în stupiditate.

Fapt este că piesa d-lui Sorbul antrenează și își menține interesul pînă la urmă, ca să ne facă să înțelegem, peste împrejurările și clipele *Patimei roșii,* că scriitorul are talent.

Din lemnul cu care d. Lovinescu își face birou, scaun și probabil că și catedră universitară, un chinez fabrică o vioară — și vioara cîntă. E de ajuns. Să cînte și d. Lovinescu din coada umbrelii sale.

A."

(*Cronica,* anul II, nr. 59, 27 martie 1916, p. 110—111, la rubrica „Note".)

Primirea mai mult decît rece pe care Lovinescu o făcuse piesei nu-i putea inspira autorului amintiri și gînduri prea amabile, aceasta cu atît mai mult cu cît teatrul lui Sorbul va rămîne în continuare să fie primit de critic cu destule rezerve. Cîțiva ani mai tîrziu, cu prilejul premierei piesei *Dezertorul* și a disputei în jurul originalității noii drame a lui Sorbul, acesta din urmă va scrie o diatribă împotriva criticului său, dînd și unele informații curioase despre recepția pe care Lovinescu o făcuse *Patimei roșii :* „D-l Eugen Lovinescu a încercat să facă critică literară și n-a reușit să fie luat în serios de nimeni, a încercat să se teatralizeze și a căzut cu succes la... Craiova, a încercat să scrie romane — *Aripa morței* — și tentativa i-a fost mortală, s-a fotografiat în toate pozițiile posibile ca să se popularizeze și... în sfîrșit, d. E. L. și-a găsit menirea, a deschis un biurou original cu firma *La detectivul literar".* Și după această „prezentare" Sorbul se apără de acuzația că s-ar fi insiprat din piese străine (sau că acest fapt nu contează fiind de pură coincidență) și se adresează celui pe care-l numește „ilustre puțar" — „îți spun puțar pentru că umbli după izvoare" — în următorii termeni : „Odinioară, cu prilejul *Patimei roșii,* mi-ai azmuțat în articolele d-tale pe studenți împotriva mea" (*Cazul d-lui Eugen Lovinescu,* în *Revista critică, teatrală, muzicală, literară și artistică,* anul I, nr. 15, 18 ianuarie 1919, p. 244—245). Nu deținem însă nici o informație care să confirme cele spuse de Sorbul și nici nu credem că Lovinescu ar fi putut „azmuța" în vreun fel pe studenți împotriva vreunei dramaturg ce-și vedea reprezentată vreo piesă, așa cum făcuse N. Iorga în cazul lui *Manasse* sau al *Ringalei,* în cadrul unor campanii memorabile.

TEATRUL NAȚIONAL :

„PAPA LEBONARD", PIESĂ ÎN PATRU ACTE DE JEAN AICARD

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 25, 2 aprilie 1916, p. 296, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Reluat, cu unele adaptări, în cronica *Teatrul Regina Maria: „Papa Lebonard", piesă în patru acte de Jean Aicard*, în *Sburătorul*, anul I, nr. 1, 15 mai 1920, p. 14—15, la rubrica „Cronica teatrală".

Comedia lui Jean Aicard s-a jucat la Teatrul Național din București începînd cu luna martie a anului 1916, în regia lui Paul Gusty și în interpretarea lui Petre Sturdza, Constanța Demetriade, Lily Popovici, Aurel Athanasescu etc. I se pot imputa cu justificare toate păcatele pe care le semnalează criticul (mai cu seamă lipsa de originalitate a caracterelor și intriga învechită, corespunzătoare sfîrșitului secolului precedent, cînd a fost scrisă), dar trebuie precizat că ea avea să se bucure în continuare de adeziunea publicului și să facă serii întregi de succese pe scenele teatrelor românești, contrar opiniei negative a lui E. Lovinescu, pînă în timpul celui de al doilea război mondial.

FANTOMA

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 205, 3 aprilie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

În seria de observații marginale cu care cronicarul dramatic Lovinescu își întregea acțiunea de observator și glosator al fenomenului teatral, se înscriu și rîndurile despre „raisonneur", acel personaj indispensabil în mai vechea dramaturgie și care își făcea simțită prezența pe scenă doar prin reflecții și observații la adresa celor întîmplate, asemeni unui intermediar între acestea și publicul ce trebuia lămurit.

Situația artificială a acestui personaj care e „introdus" de autor ca o simplă voce pe scenă, în afara acțiunii propriu-zise, e semnalată de critic pentru că astfel descoperă un nou temei în judecata sa aspră la adresa *Patimei roșii* a lui Mihail Sorbul. E însă discutabil că eroul acestuia, Sbilț, ar fi un pur „raisonneur"; în final, el intră în acțiune, îndrăgostindu-se de studenta Crina, ceea ce poate fi nejustificat din punct de vedere al psihologiei acestui tip de personaj, dar îl scoate din condiția pe care i-o denunță Lovinescu în observațiile sale.

TEATRUL BULANDRA-VOICULESCU :

„VIJELIA", PIESĂ ÎN TREI ACTE DE HENRY BERNSTEIN

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 26, 9 aprilie 1916, p. 316, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Premiera dramei *Vijelia* (*La rafale*, în original) a fost ultima prezentată în acea stagiune de Compania Voiculescu-Bulandra. Ea a prilejuit un succes cel puțin protagoniștilor ei, Lucia Sturdza și Tony Bulandra, deși nu este una dintre cele mai celebre creații ale acestui reputat dramaturg, care își împărțea cu Henry Bataille succesele atît pe scenele pariziene, cît și la București.

CUM DEVII PAMFLETAR...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 215, 16 aprilie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Articolul acesta reprezintă un răspuns al criticului la atacurile la care se vedea supus de către Tudor Arghezi, atît prin pana acestuia, cît și prin acelea ale colaboratorilor săi de la *Cronica* sau *Seara*. De data aceasta Lovinescu nu se mai limitează la o simplă punere la punct, cum făcuse în cazul notiței fără titlu în care adversarul său luase apărarea lui Gala Galaction și pe care Arghezi și-o va republica mai tîrziu sub titlul *Despre critică* (v. ediția de față, *Opere*, V, 1987, p. 530—532); el pune în discuție însăși calitatea și valoarea talentului poetic al scriitorului Arghezi, pe atunci afirmat cu precădere ca ziarist și mai ales ca pamfletar. Este un mod indirect dar eficient de a dovedi inanitatea acțiunilor sale publicistice : pamfletarul Arghezi ar fi fost rezultatul deviat, negativ, al poetului nerealizat. „Analiza" lovinesciană e extrem de sumară, deoarece pleacă de la un singur caz concret : poezia *Satan*, pe care Arghezi o publicase recent în *Cronica* (anul II, nr. 60, 3 aprilie 1916). Exemplul poate

să fi fost bine ales, dar nu e nici pe departe concludent : *Satan* nu este una dintre cele mai realizate poezii argheziene ; este o piesă nu lipsită de retorism, cu unele nesiguranțe de expresie, chiar cu unele contrasensuri, pe care criticul le exploatează, de altminteri, în articolul său, deși poetul avea s-o republice, fără schimbări esențiale, în *Cuvinte potrivite* (1927). Rămîne însă întrebarea dacă printr-o piesă mai mult sau mai puțin dătătoare de măsură pentru „talentul" unui poet se poate compromite o activitate poetică de două decenii și, mai ales, dacă Lovinescu proceda bine nu numai generalizînd imprudent, dar trăgînd încheieri definitive asupra procesului prin care Arghezi ar fi ajuns la expresia pamfletară, ca o consecință a eșecului său pe tărîmul creației artistice.

Este, în tot cazul, prima judecată a criticului asupra unui poet pe care-l va lua în considerare așa cum se cuvine abia după război, într-un moment în care focul pasiunilor subiectiviste se va potoli de ambele părți. Numai că, așa cum se știe, Arghezi s-a aflat în situația ciudată și unică în literatura noastră de a-și „ascunde" poezia mai degrabă decît a și-o face cunoscută : a publicat sporadic, în reviste aproape necitite, a risipit colaborări chiar în publicații ce-i erau indiferente sau ostile sub raportul programului artistic, în sfîrșit, și-a alcătuit un volum antologic după mai bine de treizeci de ani de publicistică. Am stabilit acest lucru în eseul nostru *Marele Alpha*, 1970, p. 14—15 ; 30, și ideea a fost reluată de Dorina Grăsoiu în cartea sa *„Bătălia" Arghezi*, 1984, p. 29, unde arată la ce inconveniente l-a dus pe poet adunarea atît de tardivă a poeziilor în volum.

„Poeziile apărute în periodice nu puteau constitui baza unui studiu serios, a unei analize profunde, ci, cel mult, prilejul unor exclamații entuziaste sau a aluziilor răutăcioase [...]. Arghezi [...] se complăcea într-o activitate mai mult ziaristică (ce implica polemici, campanii zgomotoase) și mai puțin «poetică».

Acesta este, de fapt, și unul din argumentele ce l-au făcut să întîrzie pe singurul critic (după părerea noastră), care l-ar fi putut impune (mai devreme decît a făcut-o) — Eugen Lovinescu.

Este drept că, înainte de război, el [Lovinescu] era preocupat nu de depistarea și încurajarea talentelor, deci nu profesa o critică maieutică (așa cum o va face în perioada interbelică), ci de contestarea «literaturii țărăniste», a sămănătorismului și poporanismului ca forme retrograde, de frînare a progresului.

Totuși, dacă nu ar fi fost verva pamfletară a lui Arghezi, care nu l-a cruțat nici pe E. Lovinescu, credem că atenția criticului s-ar fi oprit cu mult timp înainte asupra creației sale poetice" (p. 28—29).

La aceste constatări, care sînt acceptate în clipa de față de mai toți istoricii problemei, mai trebuie adăugat un fapt : că majoritatea poeziilor publicate de Arghezi în primele sale două decenii de activitate sînt extrem de inegale ca valoare, ele fiind, în bună măsură, abandonate la alcătuirea volumului antologic din 1927, nefiind socotite de poet demne de a figura acolo ca piese reprezentative. (Chiar și un critic precum Șerban Cioculescu, care i-a reproșat lui Lovinescu recepția întîrziată a poeziei argheziene, avea să afirme că poezia cu adevărat caracteristică pentru personalitatea poetului cu o cristalizare atît de dificilă este abia *Belșug*, apărută în *Cronica*, anul I, nr. 10, 12 aprilie 1915.)

Împotriva acestei interpretări, Eugen Simion, în monografia sa des citată în cadrul acestor note, susține că Lovinescu a fost în esență nedrept cu Arghezi și că poezia *Satan* merita altă apreciere : „Lovinescu ajunge să conteste nu numai morala pamfletarului, dar și vocația poetului. Pretextul foiletonului e poemul, după critic, inacceptabil estetic, *Satan*. Citînd versurile compromițătoare, notează : «Cînd un poet dovedește o atîta lipsă de inspirație și o atît de puțină stăpînire a materialului sensibil al poeziei, te întreb, cititorule, ce-i rămîne de făcut ?» Întrebare nelalocul ei, căci poemul în cauză, reprodus în *Cuvinte potrivite*, nu merita atîta deznădejde critică. Lovinescu crede însă că se află în fața unei clare imposturi și arată cu degetul pe nefericitul autor : «Poetul nefericit al lui *Satan* se numește d. T. Arghezi».Nedreaptă propozițiune. Nu-i, din păcate, unica pe care criticul o scrie despre acest dificil autor. Ce-i de mirare e că, față în față cu niște versuri cu hotărîre noi, indiscutabil superioare producției literare a momentului, criticul nu manifestă decît iritare. Comparația lunii cu o chiflă i se pare, pur și simplu, o groasă vulgaritate, deși, citite azi, cu liniște spirituală, versurile incriminate dau altfel de emoție."

Și Eugen Simion conchide în acești termeni asupra conflictului dintre cei doi scriitori, prilejuit de chestiunea pamfletului :

„E o întrebare dacă această vie indignare pornește dintr-un principiu amenințat în însăși puritatea lui, sau e, ca totdeauna, la mijloc și o cauză mai lumească. Putem fi liniștiți : nici Lovinescu nu face excepție de la regulă. Apărînd principiul, se apără și pe sine de reflecțiile usturătoare ale pamfletarului. În *Cronica,* Arghezi «aranjase» — cum se spune în limbajul gazetăresc al timpului — și pe critic" (*E. Lovinescu — scepticul mîntuit,* ed. cit., p. 344—345).

Este evident că acest conflict, care avea să se prelungească și după război, între cei doi scriitori, avea să întîrzie, în cazul criticului, justa apreciere a valorii artistice a „adversarului" său. Exprimîndu-și mereu rezerva asupra pamfletului cultivat și celebrat de Arghezi, Lovinescu, în articolele ulterioare, va recunoaște talentul poetului, pe măsura autenticei sale afirmări, iar în *Poezia nouă* (constituind volumul IX din *Critice,* ed. I, 1923) va da primele pagini de judecăți favorabile pe care scriitorul Arghezi le putuse inspira unui critic din propria sa generație. În continuare, prin *Istoria literaturii române contemporane,* în cele două versiuni, și prin apărarea poetului în anii '30 împotriva acuzațiilor de „pornografie", Lovinescu va ajunge să-și lege numele de acela al unui scriitor care scrisese totuși împotriva sa printre cele mai crude și nedrepte pagini din întreaga publicistică românească. În sfîrșit, în preziua morții, criticul va primi omagiul marelui poet sub forma unei scrisori deschise publicate în *Informația zilei* din 29 mai 1943, în care simpatia omenească se alătură recunoașterii marilor sale merite de scriitor.

Deocamdată, însă, sîntem în faza conflictelor și, răspunzînd adversarului său, poetul găsește prilejul de a scrie unul dintre cele mai prețioase și mai explicite texte de „artă poetică", ocupîndu-se însă doar de sectorul relativ limitat al pamfletului pe care-l ilustra cu precădere în acea epocă a vieții sale, într-atît încît mai ales lui îi datora celebritatea. Articolul acesta a fost des citat și analizat de toți argheziologii pentru importanța lui teoretică ieșită din comun ; îndeobște s-au folosit citate din versiunea trunchiată, apărută în *Tablete de cronicar,* 1960, în care poetul a eliminat violențele verbale la adresa preopinenților (C. Rădulescu-Motru, dar mai ales E. Lovinescu). Fără de ele nu ne putem da seama de cauzele unei rezerve categorice a celui din urmă față de Arghezi pentru o bună bucată de timp, iar sorgintea disocierilor lovinesciene cu privire la pamflet, prea drastice după opinia noastră, reluate chiar după război și menținute

pînă la sfîrșitul vieții, ar rămîne necunoscută. Nota violent personală a articolului arghezian este dată chiar de la început, care este conceput ca un „răspuns" împotriva unor presupuse atacuri :

„Cu ce puțin lucru poți cîștiga lotul intelectual în România ! Numești cîțiva imbecili pe nume, șifonezi cîteva obrăznicii, înțepi și dezumfli cîteva baloane — toate acestea cu o pană normală și numai gramaticală, ca să-ți agonisești cu acțiunea ta ușoară o reputație ce te pune pe gînduri. În loc să se îndrepte, proștii aleargă să-ți aștearnă, omagiu, ura lor la picioare. O ură puerilă, este drept, dar semnificativă pentru psicologie.

Atari reflexii ne inspiră o sumă de indivizi bolnavi de literatură, care viermuiesc, de la un d. Rădulescu-Motru pînă la nu știu ce Eugen Lovinescu, în mustul tipografiei. Ei scriu cu regularitate pentru noi și singurul lucru care trebuie să ne întristeze ca lectori, atenți la inspirație și idee, e că mereu pornesc să ne ucidă și că mereu rămîn cu senzația că vor fi siliți să reînceapă... O fatalitate infectă face ca nefericiții noștri adversari să se bucure cu exces de darurile mediocrității.

Desigur că-n sufletul lor zguduit de ciudă, ei au mai mult decît în pană. De la intenție la realizare e de parcurs obstacolul imens al posibilității. Chiar dacă, vorbind de lucrurile învățate din frecvența hîrtiei tipărite și a cuvintelor digerate de-a gata, ar dovedi pentru locurile comune ale expresiunii facilități indiferente, cînd ne «combat», cînd ne «execută», ei au de răsturnat neprevăzutul : tremură, bîlbîie, ajung peltici și... dau greș. Praful lor de pușcă e ud în chiar momentul potrivit, din pricina emoției, care se manifestă prin umezeală..."

Interesant este că Arghezi celebrează virtuțile pur artistice ale pamfletului, pe care ține să-l ia în considerare doar ca pe o operă de artă : „Noi citim o critică sau o injurie ce ni se face, intrigați că pentru o lucrare de artă primim, în lipsa obiectivității studioase, anoste, a criticii, cu bună dispoziție, insulta. Dar o voim inteligentă și-i pretindem, ca pentru cîntece și blesteme o situație și un stil. A «înjura» e o artă tot atît de spinoasă ca și lauda, în acătiste, în sonete, sau la... «notițe». Pînă astăzi, intelectul omenesc nu a depășit unicele sale două resurse : admirația și repulsia — și în aceste două extreme spiritul trebuie să se comporte cu egală putere. Omul sentimental e un degenerat dacă nu știe, iubind frumos, să urască admirabil..."

Arghezi își manifestă decepția față de ceea ce el numește „atacurile" lui Lovinescu — de fapt, niște răspunsuri — deoarece

i se par un exemplu caracteristic de lipsă de talent și de vigoare intelectuală :

„D. Lovinescu, la care ne oprim ca la un exemplu caracteristic, dorea pentru a șaptesprezecea oară să ne micșoreze, printr-un articol din ziarul *Rampa* în coloanele căruia depune cu solemnitate grăsimea mușchiului sale cerebrale. Ca să ne scurteze, el întrebuințează toate uneltele ce-i stau la-ndemînă, pieptene, briceag, furculiță, și cînd nici una nu taie, păcălit încă o dată de iluziune, se apleacă și se încrede ca un nerod în ascuțișul gingiei.

Luăm pe acest impotent din mai mulți, pentru că și veleitățile lui sunt mai multe. Nemulțumit să fabrice o literatură ca oricare alta, el rîvnește universități și academii, se întinde la... personagiu. Am observat cîndva că și ăst imberb bătrîn, îmbrăcat în ifose și fumuri, e o vastă nulitate literară, și nu-i desigur vina noastră și nici a lui. Îi este și greu morcovului să facă fragi.

El a ținut să ne răspundă în atitudine combativă, de care, nu-i vorbă, i-am fost, într-o vreme lipsită de distracții, recunoscători. Poate că i-ar fi stat mai bine să ne dezmintă prin valoarea unui scris ales, lucru mai dificil, bineînțeles, decît o poză de nătăfleț — din ce în ce mai nulă, dacă gradație în nulitate se poate — pe care, obsedat de aprecierea justă, o face.

Am căutat măcar în injuriile lui o compensare ; în deșert. Aceleași resorturi ridică și inima și pumnul. De altfel, infirmitatea e comună și, precizînd un caz, de fapt generalizăm. Lovinescu e numai unul din lovinești. Cine bate gîsca prinsă între roze nu o distinge în particular nici prin durata bătăii, întrucît el ține subt tîrn gîsca în general..."

Și, după acest preambul, Arghezi încearcă să stabilească „regula" unui pamflet, aceasta, firește, la modul particular pe care-l înțelegea el : „Înainte de toate, pamfletul trăiește prin sinești, ca romanul, epopeea sau satira — și poate fi cultivat pentru frumusețea lui, ca un ficat într-un bocal. E un gen literar jumătate actual și jumătate etern [...]. E un gen iute și viu. Apar o mie de poeme frumoase și abia se citează un pamflet suportabil. Cititorul pe care pamfletul îl jignește înainte de a-l interesa, nu poate să aprecieze nici un Beethoven sau Puvis de Chavannes ; el trebuie să-și facă educația deprinderilor frumoase. El e jignit de idee și, ceea ce-i mai comun și mai grosolan,

de cuvinte, fără să perceapă supervaloarea lor, fără să pipăie fraza în care cuvîntul, cu doza lui relativă, e urzit".

După aceasta, Arghezi revine la adversarul său, pe care îl stigmatizează în acești termeni : „Pasărea noastră domestică încearcă din nou un timid pamflet împotrivă-ne, criticînd pamfletul și pe «pamfletari» și rezervîndu-ne nouă onoarea acestui titlu care, la rigoare, nu-i de respins. Motivul său e un soi de poezie din *Cronica*, asupra căreia speranța de-a ne înjura cu eficacitate îi obosește un creier economic și steril. Dar versurile noastre importă puțin, importă puțin dacă merită elogii sau dispreț. Importă puțin justețea motivelor care determină chelnerii muzelor ingrate, indispuși de modesta lor existență, să ne înfiereze ca poeți și pamfletari."

Și Arghezi continuă printr-o mărturisire de credință artistică de înaltă rigoare, pentru a se disocia de mediocritatea pe care o vedea ilustrată la adversarii săi. Pe un ton orgolios el invită la cultivarea unui stil artistic în pamflet, domeniu în care se consideră, desigur, inegalabil : „Și d. Rădulescu-Motru cu ucenicii săi și diverși alți stercorari intelectuali de aiurea au încercat cu toții pamfletul lor inutil. Se bucură atît de puțin de proprietatea de a gîndi cu cuvinte, de a inventa o figură și o direcție într-o pagină cu munci înjghebată, încît, hotărîți să te deprecieze, să te suprime sau să te jignească măcar, ei se dovedesc a fi contribuit cu o pagină idioată și pretențioasă la facerea elogiului d-tale" (*Pamfletul*, în *Cronica*, anul II, nr 64, 1 mai 1916, p. 177—180).

TEATRUL NAȚIONAL : „STRĂINA", PIESĂ ÎN CINCI ACTE DE ALEXANDRU DUMAS-FIUL

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 27, 16 aprilie 1916, p. 327, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Străina (L'Etrangère) de Alexandre Dumas-fiul, o melodramă din repertoriul secolului precedent, avînd toate defectele acestui gen și ale epocii în care a fost scrisă (1877), a fost pusă în scenă și s-a jucat la Teatrul Național din București la stăruințele actriței Tina Barbu. S-a bucurat de o distribuție strălucită, în care, în afara celei care juca rolul titular, au apărut Maria Fi-

lotti, Constantin Radovici (care semna și regia), N. Soreanu, Ion Livescu, G. Storin, V. Valentineanu. Semnalînd toate acestea și exprimîndu-și toate rezervele față de impunerea piesei pe scena Teatrului Național, E. Lovinescu face o serie de interesante observații cu privire la perimarea unui gen și unor tehnici teatrale care-și avuseseră valabilitatea lor și treziseră un interes prin noutate, dar care acum i se păreau criticului complet ruinate de trecerea timpului. E, indirect cel puțin, un prilej nu numai pentru o „revizuire" a unor idei despre artă, dar și pentru unele considerații asupra rolului distructiv al timpului în raport cu creația artistică.

CAZUL TINA BARBU

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 220, 21 aprilie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

În acest articol E. Lovinescu ia în discuție ceea ce i se păruse a fi „cazul" unei actrițe care, datorită popularității în rîndurile publicului și a prestigiului de care se bucura, putea determina alegerea unor piese în repertoriu în conformitate cu posibilitățile și aptitudinile proprii. Această procedare însă, trebuie precizat, era destul de frecventă pe atunci în teatrele noastre și nici prima scenă a țării nu făcea cu totul excepție. În cazul că actorii cei mai de frunte ai teatrelor nu impuneau direct repertoriul, influențau alcătuirea lui, deoarece regizorii țineau seama de pretențiile lor și de nevoia (corespunzătoare și dorinței publicului) de a-i distribui în roluri de succes, sau măcar foarte potrivite.

Este a doua oară cînd E. Lovinescu se ridică împotriva unei actrițe anume care își îngăduia acțiuni, după opinia criticului, dăunătoare prestigiului teatrului. Tina Barbu (n. 1886) a fost una dintre actrițele remarcabile care evoluau pe atunci la Teatrul Național din București. Ea se bucura de protecția omului politic de mare suprafață Vasile Mortzun și se pare că fusese descoperită chiar de acesta (ar fi fost o tînără țărancă pe o moșie a lui), în tot cazul, el o îndrumase la studii și apoi în cariera scenică unde Tina Barbu a obținut succese spectaculoase încă de la debut. Cariera ei la Teatrul Național s-a consolidat în

timpul celui de al doilea directorat al lui Al. Davila (1913), dar actrița nu va desfășura o carieră prea lungă; după război, în plină glorie, avea să se retragă din teatru, se pare datorită unei maladii a coardelor vocale sau în urma unei căsătorii avantajoase, rămînînd să fie regretată de toți cronicarii epocii, dar mai ales de T. Arghezi, care avea s-o evoce mult mai tîrziu, ca pe o apariție miraculoasă.

TEATRUL NAȚIONAL:
„PĂPUȘILE", COMEDIE ÎN PATRU ACTE DE PIERRE WOLFF

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 28, 23 aprilie 1916, p. 340, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Păpușile (în original: *Les Marionettes*) de Pierre Wolff s-a reprezentat la sfîrșitul lui martie 1916, prilejuind un indiscutabil succes de public, grație interpretării (Petre Sturdza, Aristide Demetriade, Eleonora Mihăilescu). Spectacolul constituia o reluare (mai fusese pusă în scenă tot la Teatrul Național, cu C. Nottara, N. Soreanu, Aristide Demetriade, Tony Bulandra, la 16 ianuarie 1912), dar succesul repetat îi confirma meritele, care nu depășesc totuși nivelul unei amabile piese bulevardiere.

TEATRUL REGINA MARIA:
ÎNCHIDEREA STAGIUNEI

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 29, 30 aprilie 1916, p. 351—352, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Acest bilanț al Teatrului Regina Maria este, din partea criticului, o privire de ansamblu asupra uneia dintre cele mai temerare tentative de înjghebare a unui teatru particular care să dubleze și să concureze activitatea Teatrului Național din București. Inițiativa pornise de la ambiția Marioarei Voiculescu, care se asociase cu soții Tony Bulandra și Lucia Sturdza, izbutind să atragă pe cîțiva actori de prestigiu, în primul rînd pe foarte tînărul Ion Manolescu, și să alcătuiască o companie teatrală de indiscutabil prestigiu. Ea demonstrase că Teatrul Na-

țional, cu tot sprijinul acordat de stat și cu tot prestigiul de primă instituție teatrală a țării, beneficiind în plus și de o tradiție de peste trei sferturi de veac de activitate artistică, se afla într-o mare criză, atît în ceea ce privea sistemul de conducere cît și organizarea.

E. Lovinescu urmărise cu cel mai mare interes și cu o reală simpatie activitatea noii companii (v. în actuala ediție de *Opere* V, p. 262, și VI, p. 80 etc.), în ciuda rezervelor categorice pe care nu încetase să le exprime la adresa jocului directoarei trupei. Consemnările lui, în genere laudative, se înscriu pe linia observațiilor pe care le-au făcut și alți critici și sînt reținute astăzi de istoricii teatrului românesc. Inițiativa acestui teatru particular, care ajunsese în acel an să poarte numele Regina Maria, fără să fie subvenționat de aceasta, a fost încununată de succes. Se vede chiar din seria de spectacole enumerate de cronicarul *Flacărei* că repertoriul fusese alcătuit mai ales din drame și comedii de salon, din dramaturgia curentă franceză, verificate de succese obținute în capitala Franței și care presupuneau un număr restrîns de roluri, pe măsura temperamentului dramatic al dinamicei directoare și al asociaților ei.

PĂMÎNTUL FĂGĂDUINȚEI...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 226, 27 aprilie 1916, p. 1.

Acest articol, cuprinzînd mai multe afirmații surprinzătoare, se referă la situația materială a oamenilor de artă în raport cu solicitudinea oficialităților, pe care Lovinescu o vedea într-un mod destul de diferit de toți contemporanii și istoricii epocii. Este drept că el limitează interesul statului la cazul artei dramatice, unde existau instituții oficiale cuprinse în bugetul statului, și acela al artei plastice — deși chiar și în cazul acestora ar fi fost încă multe de spus. Ideea că actorii ar cîștiga foarte mulți bani, în comparație cu scriitorii, putea fi reală, dar se limita la cazul „vedetelor" teatrelor, nu și la media slujitorilor Thaliei, care trăiau strîmtorați și erau siliți să recurgă la posibilități de cîștig în afara salariului, prin tot felul de angajamente ocazionale, mai ales în cursul unor turnee în provincie.

Surprinzătoare este și scena povestită de E. Lovinescu în legătură cu Caragiale, care ar fi susținut (fie și în mod paradoxal, pentru a contraria cu tot dinadinsul auditoriul din sala Ateneului) ceea ce, în mod mai nuanțat, observă și reia criticul cincisprezece ani mai tîrziu. Scena s-ar fi petrecut, așadar, prin 1901—1902, un moment dintre cele mai dificile în existența materială a scriitorului care fusese „suplimentat" de guvernul D. A. Sturdza din slujba de la Regia Monopolurilor statului și care, în genere, nici pînă atunci nu fusese un răsfățat al recompenselor oficiale. Este epoca în care va izbucni „afacerea Caion", ceea ce va constitui un motiv de mare amărăciune pentru Caragiale și-i va determina gîndul de a părăsi țara.

Față de toate aceste perplexități, ne putem pune întrebarea dacă Lovinescu nu fantaza pe seama marelui dramaturg; este totuși imposibil să admitem așa ceva, dată fiind onestitatea sa bine cunoscută. În plus, el făcea această afirmație într-un moment în care putea fi ușor verificat și eventual dezmințit; scria într-o publicație de mare tiraj, și cele relatate de el se puteau difuza în cercurile intelectuale cele mai largi.

E de observat că scena povestită de el ca petrecută pe scena Ateneului, cu ocazia conferinței unui „poet bătrîn" lipsit de talent, nu a fost reținută pentru a fi comentată de nici unul din exegeții lui Caragiale, aceasta, desigur, pentru că le-a rămas necunoscută.

VIN GRĂDINILE DE VARĂ !...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 234, 5 mai 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol, apărut, într-un mod destul de neașteptat, într-un ziar care se născuse și trăia de pe urma proliferării cu totul excepționale a spectacolelor teatrale din capitala țării, dar mai cu seamă a celor fără pretenții artistice, divulgă o situație care poate fi constatată din simpla statistică a spectacolelor, a teatrelor pur distractive, dedicate genurilor minore: opereta, vodevilul dar mai ales revista, ce cotropeau nu numai grădiniile de vară, parcurile de distracții, dar și sălile de cinematograf, unde completau filmele propriu-zise și poate că erau încă mai

gustate decît acestea. În timp ce războiul bătea la uşă, în cursul verii acelui an, au funcţionat în Bucureşti opt teatre, între care cinci erau de revistă.

TEATRUL LEON POPESCU :

„CÎND FEMEIA VREA",
COMEDIE ÎN TREI ACTE
DE CARLO GOLDONI

- Apărut în *Flacăra*, anul V, 30, 7 mai 1916, p. 363—364, la rubrica „Cronica dramatică", de unde reproducem textul.

Reluat, cu unele adaptări, într-o cronică ulterioară, *Teatrul Naţional şi Teatrul Tinerimea : „Hangioaica" („La locandiera") şi „Ursuz, dar bun" („Burbero benefico") de Carlo Goldoni*, în *Lectura pentru toţi*, anul I, nr. 5, aprilie 1919, p. 313—315, la rubrica „Mişcarea dramatică".

În *Critice*, III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 191—193, o versiune mai succintă figurează sub titlul *La locandiera*, constituind prima parte din capitolul *Carlo Goldoni (note)*.

În *Critice*, IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1927, p. 124—126, se dă o versiune mai succintă, mult schimbată din punct de vedere stilistic, constituind punctul *2. Carlo Goldoni*, din capitolul *XI. Note italiene*.

Premiera piesei lui Goldoni *(La locandiera*, în original) a avut loc la un teatru ce luase de curînd naştere, Teatrul Artistic, din iniţiativa actorului Ion Armăşescu, cu sprijinul unor doamne din înalta societate, în frunte cu Elena Bălăceanu-Stolnici, preşedinta societăţii „Cultura sătencii". Această înjghebare teatrală, destul de interesantă prin programul ei, voit de înaltă ţinută, nu s-a putut menţine în viaţa artistică de atunci, datorită, desigur, intrării ţării noastre în război. Nu se înregistrează decît două piese puse în scenă, ambele de Goldoni, care-i prilejuiesc lui E. Lovinescu aprecieri destul de binevoitoare pentru temerara iniţiativă, dar extrem de severe faţă de repertoriu. Consideraţiile lui despre valoarea dramaturgului veneţian ni se par exagerat de negative şi nu au fost confirmate de posteritate. *Cînd femeia vrea*, cum s-a tradus atunci, s-a bucurat pe scenele teatrelor noastre de mai multe reluări, sub titlul *Hangiţa, Locandiera* sau *Mirandolina*, ea menţinîndu-se în interesul publicului pînă în zilele noastre.

BILETUL DE RECOMANDAŢIE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 240, 11 mai 1916, de unde reproducem textul.

Acest articol, de punere la punct cu privire la un procedeu socotit de critic cel puţin naiv, dar îndeobşte utilizat la noi în ţară, de a folosi „recomandaţii" de complezenţă făcute de mari personalităţi străine, îl are în vedere, desigur, pe Al. Macedonski un scriitor care n-a ezitat să se folosească de asemenea procedee de reclamă. În cazul în speţă, revista *Flacăra* publicase o mică notiţă prin care Mounet-Sully, unul dintre cei mai mari actori francezi ai vremii, decedat în acele zile, îi scrie poetului român cîteva rînduri de aprecieri private după lectura unui fragment din *Le Calvaire de feu :*

„Mounet-Sully despre opera unui român

Iată scrisoarea adresată de Mounet-Sully poetului Macedonski în urma citirii unui fragment din *Thalassa :*

«Les quelques pages que je viens de lire et de relire par deux fois m'ont laissé surtout une sensation d'éblouissement. Quelle puissance d'évocation ! Quelle richesse de couleur ! Quel rêve ! Quelle vie !

Il m'est difficile d'imaginer la place que doit occuper cet admirable tableau dans l'oeuvre complète, mais il me tarde beaucoup de l'avoir tout entière sous les yeux afin de parfaire mon impression»."

Şi, după ce-i mulţumeşte poetului pentru a fi urcat „cele cinci etaje" ale locuinţei sale ca să-i înmîneze fragmentul, dar şi pentru buna primire ce i-o făcuse cu ocazia unei vizite în România, marele tragedian încheie :

„Cher Monsieur, je vous prie de me croire bien cordialement votre admirateur

(ss) *Mounet-Sully*"

(*Flacăra*, anul V, nr. 21, 5 martie 1916, p. 247.)

TEATRUL ARTISTIC :
„URSUZ DAR BUN“, COMEDIE ÎN TREI ACTE DE CARLO GOLDONI

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 31, 14 mai 1916, p. 375—376, la rubrica „Cronica dramatică“, de unde reproducem textul.

Reluat cu unele adaptări în cronica *Teatrul Național și Teatrul Tinerimea : „Hangioaica“ („La locandiera“) și „Ursuz, dar bun“ („Burbero benefico“) de Carlo Goldoni*, în *Lectura pentru toți*, anul I, nr. 5, aprilie 1919, p. 313—315, la rubrica „Mișcarea dramatică“.

În *Critice*, III, ed. II, Ed. Alcalay, 1920, p. 194—196, figurează o versiune cu unele schimbări de ordin stilistic, intitulată *II. „Il burbero benefico“*, din capitolul *Carlo Goldoni (note)*.

În *Critice*, IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 126—127, se dă o versiune simplificată, cu unele modificări din punct de vedere stilistic și datată greșit : *1915*, ea constituind finalul subcapitolului *2. Carlo Goldoni*, din capitolul *XI. Note italiene*.

ÎN MARGINEA LUI „DON QUIJOTE“...

Apărut în *Noua revistă română*, t. XVIII, nr. 7, 15/22 mai 1916, p. 105, de unde reproducem textul.

Reprodus în *Critice*, VIII, ed. I, Ed. Alcalay, 1923, p. 129—132, sub titlul *Don Quijote...*, în cadrul secțiunii *Glose*.

În *Critice*, IV, ed. definitivă, Ed. Ancora-Benvenisti, 1928, p. 136—138, figurează o versiune mai succintă, datată *1914* și constituind capitolul XII al volumului intitulat *Note spanioie : Don Quijote*.

Aceste sumare note „în marginea“ uneia dintre cele mai importante și mai comentate cărți ale literaturii universale reprezintă o contribuție sumară, dar caracteristică pentru acea perioadă a activității lui E. Lovinescu, îmbrățișînd o arie mai largă a fenomenului literaturii. Preocupările de acest gen scăzuseră în al doilea deceniu al său de activitate publicistică și vor dispărea cu totul mai apoi, rămînînd ca el să se refere la unele texte de literatură universală doar sub raportul unui comentariu de ordin psihologic sau moralist.

În bună măsură acesta e și cazul paginilor despre romanul lui Cervantes, în care nu se încearcă o privire de ansamblu sau o judecată critică, deși pretextul scrierii lor îl constituie sărbătorirea celor trei sute de ani de la moartea marelui scriitor.

IRONII...

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 250, 21 mai 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Articolul de față reprezintă răspunsul lui E. Lovinescu la *Pamfletul* lui T. Arghezi, apărut în *Cronica*, anul II, nr. 64, 1 mai 1916, p. 177—180 (v. actualul volum de *Opere*, p. 439).

După cum se vede, criticul respinge discuția în termenii propuși de adversarul său, bă chiar refuză orice discuție, rezumîndu-se la unele referiri la calitatea morală a pamfletarului Arghezi, care nu-i putea inspira în nici un caz sentimente bune, regretînd mai ales faptul de a-i fi „răspuns“, măcar în parte, în *Cum devii pamfletar*. Și din acest articol, fundamental pentru precizarea unei poziții morale, dar și intelectuale, se dezvăluie adevărata oroare pe care i-o provoca genul pamfletului în sine și școala pe care el o vedea născîndu-se sub impulsul lui T. Arghezi sau avîndu-l pe acesta ca model.

„Ironia“ pe care autorul articolului o punea în titlu avea să-și capete cu totul altă semnificație o dată cu trecerea timpului. Articolul nu avea să fie ultimul cuvînt în materie rostit de E. Lovinescu și, bineînțeles, nici expresia ultimă a raporturilor sale cu poetul ce-l atacase atît de violent. Dorina Grăsoiu, autoarea studiului de care am mai pomenit, unul din puținii critici care au urmărit, pas cu pas, aceste raporturi, mai ales în faza incipientă, putea scrie pe bună dreptate despre articolul lovinescian din *Rampa nouă ilustrată*, pe care-l reproduce în esență :

„Se pare, totuși, că E. Lovinescu nu avea darul prezicerilor. Nu numai că va mai reveni asupra lui Arghezi, dar va reveni de atîtea ori, încît faptul va deveni, mai tîrziu, un cap de acuzare împotriva lui, chiar din partea «sburătoriștilor».

Pînă atunci, însă, atitudinea poetului din timpul primului război mondial îi va alimenta criticului vechea ostilitate. Făcînd parte din anturajul lui Al. Bogdan-Pitești, funcționînd chiar ca redactor-șef (din 1913) al ziarului condus de acesta, *Seara*, Arghezi își însușește părerile sale politice, manifestînd fățișe simpatii pentru Puterile Centrale" *(op. cit.*, p. 32).

E de remarcat că, refuzînd discuția pe tema pamfletului, gen pe care-l desconsidera, afirmînd că îi este profund străin, Lovinescu nu se anagajează în direcția explicării unei atitudini, ci se mulțumește (și în cazul de față, dar și mai tîrziu, cînd genul se validase prin pana atîtor pamfletari de talent) să-i denunțe inferioritatea. Aceasta ar proveni din posibilitatea pamfletului de a fi manipulat de oricine, în absența oricăror idei sau principii ferme, el fiind mai la îndemîna celor lipsiți de cultură și de rețineri morale.

Teza lovinesciană este, desigur, discutabilă și, după război, el și-o va nuanța, subliniind diferența dintre pamfletul de cuvinte și cel de idei, în ultima categorie putînd intra și personalități de talia unui M. Eminescu și N. Iorga. Vom aduce precizările de rigoare la locul respectiv, cu ocazia republicării articolului *T. Arghezi* din 1919. Deocamdată ne mulțumim să afirmăm că, cedînd în fața iritației și adoptînd o atitudine de dispreț față de ilustratorul unui gen literar socotit inferior, Lovinescu alunecă și el spre pamflet, ocupîndu-se nu de „ideile" adversarului său T. Arghezi, ci de persoana lui fizică și morală, chiar dacă nu în tonul violent în care acesta o făcuse la adresa lui însuși. E ceea ce va susține Eugen Simion în continuarea considerațiilor sale despre conflictul dintre cei doi : „Tonul celui de al doilea foileton : *Ironii*, în problema pamfletului, nu mai lasă nici o îndoială. Criticul părăsește speculația în jurul operei pentru a se dedica omului. Face, adică, pe față, fără ocol, pamflet, combătînd în continuare... mizeria pamfletului de cuvinte" *(op. cit.*, p. 345).

Cu toate aceste alunecări spre pamflet (ce-i vor fi imputate și de alții în decursul carierei sale, mai ales cu prilejul apariției volumelor de *Memorii)*, E. Lovinescu va rămîne un categoric oponent al genului și nu va depăși niciodată o anumită măsură în violență, dar mai ales nu va pierde niciodată din vedere „ideea" aflată în discuție. Din punctul de vedere al istoriei literare se poate spune că momentul disputei sale cu T. Arghezi și cu pamfletarii din școala acestuia marchează o fază nouă în

evoluția genului, pe care însă criticul n-a sesizat-o, poate și pentru faptul că i-a fost în primul rînd victimă. Arghezi, I. Vinea, N. Davidescu, dar și, ceva mai tîrziu, F. Aderca sau B. Fundoianu au revoluționat proza pamfletară românească, infuzîndu-i o încărcătură poetică necunoscută înainte, transformînd-o într-un gen literar pe care, să nu uităm, Arghezi, în *Pamfletul*, îl invita pe cititorul inteligent și, în primul rînd, pe adversarul său să-l guste în sine, asemeni unei opere artistice.

TEATRUL NAȚIONAL :

„VLAICU-VODĂ",
DRAMĂ ÎN CINCI ACTE
DE AL. DAVILA

(Notițe)

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 32, 21 mai 1916, p. 387—388, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Spectacolul cu *Vlaicu-Vodă* a avut loc la 15 mai 1916, marcînd închiderea stagiunii Teatrului Național. A fost o reprezentație de gală în cinstea Aristizzei Romanescu, una din gloriile teatrului, retrasă de mai mulți ani de pe scenă și aflată în mari dificultăți materiale. E. Lovinescu, care se rostise doar tangențial despre piesa lui Davila, o supuse de data aceasta unui examen mai complet, exprimînd destule rezerve, pe care le va relua în *Istoria literaturii române contemporane*, 1937, singura ocazie pe care a găsit-o de a reveni cu o judecată globală asupra unei realizări dramatice pe care mulți o socoteau o capodoperă, dar la a cărei premieră el nu putuse asista.

FAȚETE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 255, 26 mai 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Aceste disocieri încercate de E. Lovinescu prin stabilirea unei tipologii ternare în raporturile oamenilor cu realitatea, pe care unii o trăiesc în prezentul imediat, alții în trecutul reconstituit din amintire, iar alții în teritoriul cel mai himeric, al

viitorului, sînt desigur de un oarecare interes, dar rămîne destul de surprinzătoare publicarea lor într-o gazetă de informaţii culturale, închinate mai ales teatrului, aşa cum era cea în care ele au apărut.

Rămîne curioasă şi abandonarea subiectului abia schiţat, care, luat aşa cum se prezintă, pare, nu numai prin felul sumar al tratării, un fel de introducere la un eseu mai amplu, care, însă, nu a mai fost scris.

TEATRUL NAŢIONAL : ÎNCHIDEREA STAGIUNEI

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 33, 28 mai 1916, p. 399, la rubrica „Teatru", de unde reproducem textul.

Această vedere de ansamblu asupra stagiunii 1915—1916 a Teatrului Naţional din Bucureşti conţine unele note critice, dar şi destul de multe recunoaşteri, ceea ce ar diferenţia-o de precedenta, cînd instituţia se aflase sub conducerea lui G. Diamandy. Noul director, Al. Mavrodi, care fusese numit o dată cu începutul stagiunii de toamnă a anului 1915, este prezentat de Lovinescu drept un om de merit, competent şi bun organizator, ceea ce ar fi dus la succesele ce se puteau semnala în răstimp. Al. Mavrodi (n. 1881) era un om foarte tînăr pentru o asemenea funcţie de prestigiu, avea negreşit experienţa teatrului, deoarece debutase ca actor la Teatrul Naţional din Iaşi ; se afirmase însă mai mult ca ziarist la *Adevărul* şi *Dimineaţa*, apoi intrase în redacţia oficiosului liberal *Viitorul*, a cărui conducere va sfîrşi prin a o prelua.

Devenise, aşadar, un personaj politic important în partidul aflat pe atunci la putere şi este probabil că aceste merite l-au dus la numirea în importanta funcţie de director al Teatrului Naţional din Bucureşti, pe care, după opinia criticului, avea să-l scoată din criza în care se zbătuse în ultimul deceniu. Deşi problema repertoriului şi, mai ales, a promovării dramaturgiei naţionale nu ni se pare a fi fost chiar aşa de just soluţionate de noul director, acesta avea să obţină succese de public şi de casă indiscutabile. Toţi cronicarii sînt de acord asupra acestui punct, dar ar fi de observat că, după starea de confuzie din anul precedent, cînd aşteptarea intrării noastre în război influenţase negativ activitatea teatrală, stagiunea de care vorbeşte Lovinescu a fost una „de aur", atît pentru oamenii de teatru, cît şi pentru publicul care a umplut ca niciodată sălile de spectacol.

CRITICA

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 261, 1 iunie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Aceste puţine rînduri despre disciplina pe care autorul articolului o slujea de mai bine de un deceniu pot produce oarecare surprindere, atît prin caracterul lor sumar, cît şi prin nota „binevoitoare" în care învăluie caracterul ei specific. E. Lovinescu se mai rostise despre critică încă de la debuturile sale ; o făcuse recent în *Zece ani de critică*, articolul din *Flacăra* (anul III, nr. 23, 22 martie 1914) reprodus în *Critice*, III, ed. I, 1915, asemeni unei adevărate profesiuni de credinţă. (Imaginea criticii asemeni unei raze de lumină apare şi în *Pentru Ilarie Chendi*, 1912, şi va fi reluată şi în alte texte lovinesciene, v. actuala ediţie de *Opere*, V, 1987, p. 119—121 şi 464.) Dar programul „revizuirilor" formulat în primăvara anului 1915, ca şi seria de articole cu judecăţi atît de severe ce i-au urmat contrazic ideea finală a articolului despre *Critică*, după care rolul acesteia ar fi să sporească frumosul în lume, în dauna aceleia care ar anihila nerealizările şi „urîciunea".

Caracterul prea sumar al articolului s-ar putea explica prin formula categoric populară a ziarului în care a apărut şi unde rubrica lui Lovinescu nu va depăşi 2—3 pagini. Trebuie de asemenea menţionat că *Rampa nouă ilustrată* publicase în acea vreme o anchetă destul de largă despre *Drepturile criticii*, asupra cărora se vor rosti mai mulţi publicişti şi scriitori.

C. A. ROSETTI ŞI M. EMINESCU

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 34, 4 iunie 1916, p. 404—405, de unde reproducem textul.

Luînd ca pretext centenarul naşterii lui C. A. Rosetti, E. Lovinescu rosteşte un cald omagiu la adresa acestuia şi, în acelaşi

timp, îl apără de unele acuzații pe care i le adusese M. Eminescu în decursul timpului, prin oficiosul conservator *Timpul*. Aprecierile sînt cu totul favorabile răposatului gazetar și om politic, dar multe din afirmațiile lui Lovinescu la adresa gazetăriei eminesciene ne par destul de surprinzătoare dacă ne gîndim la rolul imens pe care el avea să-l atribuie nu mult mai tîrziu activității poetului la *Timpul* și gîndirii politice care stătea la baza ei. Se poate chiar afirma că Lovinescu este unul dintre puținii istorici și gînditori români aflați pe o poziție adversă, care aveau să recunoască importanța prozei jurnalistice a marelui poet, revelată o dată cu edițiile I. Scurtu și A. C. Cuza și valorificată, într-adevăr, în climatul sămănătorismului de la începutul veacului nostru, dar și mai tîrziu (Aurel Popovici etc.), din păcate, de multe ori cu apreciabile deformări. Oricît de „regretabile" i s-ar fi părut criticului unele din tezele poetului și, mai ales, forma lor „pamfletară", pe care el nu a admis-o niciodată în expunerea ideilor, importanța istorică rămîne în afară de orice discuție.

Textul pe care îl are în vedere criticul în cea de a doua parte a articolului său este *Mai zilele trecute*, editorialul nesemnat din *Timpul*, anul VI, 20 august 1881, p. 1. (Articolul nu are titlu, acesta fiind alcătuit de editori din primele cuvinte ale primei fraze ; v. *Opere*, XIII, ed. Academiei R. S. R., p. 299—300). El l-a putut citi în ediția de *Articole poltice*, Ed. Minerva, 1910, p. 152—154, unde figurează sub titlul *Spitalele rurale*. E un articol scris pe un ton de o deosebită violență, pe alocuri conținînd insulte la adresa ministrului de resort, care avusese ideea totuși generoasă de a propune înființarea unor spitale în mediul rural. Trebuie însă precizat că Eminescu a revenit într-un articol ulterior asupra unor teze excesive, pe care le comentează Lovinescu în articolul său, și avea să-și retracteze sau să-și nuanțeze unele gînduri. „N-aibă grijă *Românul* — scria poetul — nu suntem contra, ci pentru înființarea acestor spitale. Dar asta nu ne oprește de a deplînge nenorocita necesitate de a se înființa asemenea spitale, cum nu sunt în nici o țară din lume. Deplîngem că noii fanarioți au fost în stare a reduce poporul nostru la atîta mizerie materială, încît asemenea așezăminte să fie necesare, și ne îndoim totodată că ele ar putea fi mai mult decît un paleativ la rele a căror rădăcină e socială și politică. Cauza morbidității țăranului român este exploatarea neomenoasă la care este supus în linia întîia din partea statului, în

linia a doua de către mulțimea nenumărată de străini, pe care îi susține cu munca sa" *(Efectele demagogiei*, în *op. cit.*, ed. cit., p. 159).

Moment cu totul tangențial în întîlnirea lui E. Lovinescu cu marele poet, el trebuie luat ca atare și situat în contextul unor raporturi ce vor vădi și alte aspecte, ducînd la pagini de analize și valorificări dintre cele mai hotărîtoare pentru destinul postum al scrisului eminescian.

FAGUET

Apărut în *Naționalul*, anul I, nr. 189, 6 iunie 1916, p. 1.

Reprodus în *Pagini de război*, Ed. Alcalay, 1916, p. 92—98, de unde reproducem textul.

FAGUET

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 268, 8 iunie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Într-o formă mult mai succintă și lipsit de referințele la felul în care unii „critici" români au primit știrea morții lui Faguet, dar și cu unele fragmente din *Faguetiana*, textul a fost reluat în *Memorii*, I, 1930, p. 135—140, în capitolul *XIV. La Paris. 1. Emile Faguet.*

În articolele de față, ca și în seria următoare, intitulată *Faguetiana*, E. Lovinescu evocă figura criticului francez încetat atunci din viață și de care îl legau afinități profunde, întărite de relațiile de la discipol la profesor, ce fuseseră încununate prin conducerea tezei de doctorat de la Sorbona în 1909. Articolele lui Lovinescu, deși sînt scrise pentru niște gazete de mare tiraj, nu sînt unele de „prezentare" generală pentru neofiți și nici nu au un caracter de necrolog convențional. Criticul vorbește despre Faguet ca despre o personalitate cunoscută publicului românesc (ceea ce era de așteptat, dată fiind celebritatea marelui dispărut) și adaugă unele amănunte provenite din situația sa specială de auditor al cursurilor acestuia și de beneficiar al unor contacte destul de susținute în anii studiilor sale la Paris.

Articolele acestea amestecă recunoașterile la adresa meritelor criticului cu rezerve destul de categorice față de unele laturi ale activității lui Faguet (oratoria, stilul expunerilor, neglijențele de ținută și de comportare în mediile înalte în care evolua). Se cuvine subliniat elogiul adus „publicistului" mai mult decît scriitorului ; eticii actului de a scrie și prezenței în cotidian a unui om de mare cultură, în sfîrșit moartea cu condeiul în mînă. În ciuda vîrstei înaintate și a gloriei literare care făcuse din el un „monument" al Parisului, Faguet este elogiat pentru sfîrșitul lui, survenit la datorie, urmînd aspra disciplină a scrisului, care nu cunoaște nici răgazuri, nici abdicări.

Dacă ne gîndim că E. Lovinescu avea să reprezinte în cultura noastră literară același stil și să moară ca și maestrul lui francez, rîndurile finale din acest deloc convențional necrolog fixează o linie de comportare ce se cere menționată, deși la data aceea, Lovinescu, încă tînăr, nu putea să-și dea seama că, printre rînduri, se elogia pe sine.

Articolul lui Lovinescu a fost cel puțin tangențial comentat de Dem. Theodorescu în paginile revistei *Cronica*, unde marelui critic francez decedat i se face un portret destul de ambiguu, cu unele recunoașteri admirative amestecate cu ironii și note depreciative : „Știrea morții lui Emile Faguet n-a impresionat mai mult decît ne așteptam felicitatea literelor române. Doar d. Eugen Lovinescu, datorînd autorului *cultului incompetenței*, afară de o diplomă de doctor, și o prefață, pe care d-sa o omagiază azi, comunicîndu-ne că «niciodată n-a văzut la un om atît de ilustru o așa totală uitare de sine», numai d. Lovinescu a suspinat conform regulelor de pietate. Știm azi de la d-sa că răposatul era «mai mult scurt, destul de îndesat, cu oarecare grăsime... o figură palidă, nesănătos de palidă» și că, ori de cîte ori se întîlneau cei doi mari critici, Faguet spunea d-lui Lovinescu «cu oarecare scîrțîituri» : *o ! mon ami !, ah ! mon ami !* Ne-am fi așteptat să se plîngă mai multă cerneală peste mormîntul celui care vărsă atîta pentru înlesnirea doctilor de răspîntie", continuă Dem. Theodorescu, subliniind că Faguet a fost un colportor și vulgarizator de idei, un autor prizat mai ales de cei care doreau o informație rapidă despre cele mai felurite subiecte : „Două ceasuri vă cere Faguet ca să vă învețe tot ce trebuie ! Voiți ceva medicină, ceva sport, nițică istorie, oarecare (ca să întrebuințăm cuvîntul d-lui Lovinescu), oarecare economie casnică ? Cercetați, vă rog, catalogul operelor d-lui Faguet. Pentru

aceasta ne surprinde că numeroșii noștri savanți de «promenadă» și cultura majorității literaților noștri n-au simțit trebuința să plîngă cel puțin cît d. Lovinescu, care mărturisește sincer că răposatul academician «e singurul om de la care a învățat ceva !»... (Cine spunea că d. Lovinescu e prea pretențios ?)"

În partea a doua a articolului, Dem. Theodorescu se ocupă mai direct de criticul francez, cu unele recunoașteri mai generoase, făcute însă pe un ton superior și conchizînd destul de nesigur asupra meritelor sale reale și a felului în care scrisul acestuia formează deprinderea unui *„anonimat imanent :* poți să știi ceva de la Faguet, niciodată, însă, nu-ți dă voie să-ți amintești că purcede de la el. Și se pare că autorul *Oroarei responsabilităților* era conștient de această tragică valoare a lui, fiindcă n-a încercat să iasă, cu toată neastîmpărata lui pregătire și bine administrata lui erudiție, din atmosfera de ușurință senzorială și de stilism universitar, pentru a pecetlui cu efortul individualității sale concluzia netedă a unei trude cercetătoare, dincolo de îngăduințele lui «mi se pare», «se zice», «bănuiesc», «a ! ce frumos e !»" *(Emile Faguet,* în *Cronica,* anul II, nr. 70, 12 iunie 1916, p. 275—276).

EMILE FAGUET

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 35, 11 iunie 1916, p. 413—414, de unde reproducem textul.

FAGUETIANA...

Apărut sub forma a patru articole în *Rampa nouă ilustrată,* după cum urmează : anul I, nr. 275, 15 iunie 1916, p. 1 ; nr. 282, 22 iunie 1916, p. 1 ; nr. 293, 3 iulie 1916, p. 1 ; nr. 305, 15 iulie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Referințele din acest articol la felul în care unii critici români îl vedeau pe Faguet, cu aluzii directe la Dem. Theodorescu (v. paginile precedente), au trezit reacția acestuia, care a trimis revistei *Cronica* următoarea punere la punct sub forma unei scrisori deschise :

„*Pentru un oarecare Lovinescu.* — Din partea eminentului nostru colaborator și prieten, d. Dem. Theodorescu, primim următoarea scrisoare :

Scumpe d-le Arghezi,

Singurul bun faguetolog din țara românească, d. Lovinescu, mă învinovățește că n-am sfîrșit Universitatea. Ce zici ? — face să spui prostului, prin revista d-tale, că sunt ceea ce se numește înfricoșat în selecțiunea mentalității mahalalei lui intelectuale, «laureat al Facultății de filozofie și litere» ? D-ta știi bine, distinse prietene, că aș uza pentru prima oară de un titlu care, valorificat, mi-ar fi dat cel puțin dreptul și neplăcerea să mă întîlnesc cu d. Lovinescu în cancelaria vrunuia din liceele din capitală, unde d-sa și-aduce zilnic aminte că nu e tocmai «profesor universitar», cum îl socotește generozitatea literaților și diplomaților de la *Rampa*... Îmi pare rău că stupiditatea ridiculului d-tale vrăjmaș mi-a adus aminte de singurul sertar neîncuiat al biroului meu, unde, alături de niște contracte și chitanțe vechi, păstrez și diploma «magna cum laude», în numele căreia n-am cerut nimănui nimic pînă azi. Lovinescu, care vizitează des cancelaria Universității ca să cerceteze ce catedre mai sunt vacante, se poate interesa și de situația mea școlară pentru a vedea fenomenul că sunt și tineri cu note bune la catalog, netentați totuși de neapărata poftă universitară.

D-ta crezi că face să întîrziez așa mult asupra caraghiosului ?

14 iulie *Dem. Theodorescu*"

Scrisoarea e urmată de un adaos al redacției, redactat în stilul obișnuit violent al revistei, dar în ale cărui întorsături sintactice nu e greu să descoperim mai curînd stilul lui Arghezi decît cel mult mai neted al lui Galaction :

„Nu i se ține prostului socoteală de zestrea minții decît atunci cînd, într-un avînt încrezător de cugetare, posibil și-n mediocritate, el însuși ia socoteală celor cruțători cu marfa greșită a naturii. Neputincioasa stăruitoare vermină, cu numele de mai sus, are iluzia că poate mai mult falsificînd, și-n escrocarea faptelor năzuiește să-și improvizeze valența insului intelectual.

Acestui soi de prost e un obicei de bună higienă să i se taie deliciul și, fără să insiste, d. Dem. Theodorescu, pungășit de reaua-credință a unui mîndru dobitoc universitar, restabilește, zîmbind, un adevăr.

(N. R.)"

(în *Cronica*, anul II, nr. 74/77, 31 iulie 1916, p. 362, la rubrica „Note".)

PAGINI ANTICE : „PERȘII" LUI ESCHIL

Apărut în *Flacăra*, anul V, nr. 40, 16 iulie 1916, p. 475—476, de unde reproducem textul.

Reluat în *Critice*, V, ed. I, Ed. Viața românească, 1921, p. 175—180, unde constituie punctul *4. „Perșii" lui Eschil*, din capitolul *VI. Glose pe marginea cărților.*

Articolul acesta, deși are aceeași „temă" ca și *O tragedie antică*..., mica disertație pe care Lovinescu o publicase în calitate de scriitor „ploieștean" (cum se exprimă în paginile autobiografice semnate Anonymus Notarius) în *Litere și arte*, suplimentul literar la nr. 5112 al ziarului *Adevărul* (anul I, nr. 39, 22 octombrie 1903, p. 2), nu are decît o vagă legătură cu acesta ; am putea chiar spune că, în afara unor aprecieri, el îi este de-a dreptul opus. *O tragedie antică* (articol ce va fi publicat în volumul rezervat lucrărilor lui E. Lovinescu despre scriitorii clasici, greci și latini) era unul în care spiritul sceptic al tînărului autor se manifesta din plin ; autorul pornea de la recentul însucces al montării piesei pe scena teatrului Odéon din Paris, după ce mai fusese încercată o reprezentație la Orange, în teatrul în aer liber. Tînărul clasicist încerca să explice motivele acestui eșec în spiritul relativist al teoreticianului modernismului de mai tîrziu.

În paginile închinate acum *Perșilor* lui Eschile, avem surprinderea să-l vedem pe critic nu numai susținînd actualitatea piesei, dar nefăcînd nici o referire la textul său din 1903. În judecata schimbată față de venerabila tragedie, el descoperă brusca actualitate, ba chiar eternitate a operei lui Eschile. Deși poartă ca titlu *Pagini antice*, rîndurile scrise acum sînt niște pagini de actualitate, în sensul cel mai autentic al cuvîntului, întregind reflecțiile asupra literaturii față cu marea conflagrație mondială — motiv pentru care le-am inserat în volumul de față.

MUTUALITATE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 312, 22 iulie 1916, p. 1 și nr. 319, 29 iulie 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Aceste considerații asupra unei situații noi, create în literatură datorită „ajutorului" mutual pe care și l-ar fi dat între ei scriitorii, apar destul de curioase și rămîn imposibil de verificat de vreme ce autorul lor nu dă nici un exemplu precis și nici nu-și concretizează cît de cît aluziile, care poate că spuneau ceva contemporanilor. Din tot ceea ce știm despre viața literară de atunci rezultă că nu spiritul de într-ajutorare, fie el și rău înțeles, predomina în relațiile dintre scriitori și nici măcar cel de colegialitate politicoasă, ci mai curînd invidia, lipsa de solidaritate și cel mult spiritul de grup, cînd nu partizanatul politic. E. Lovinescu însuși avusese de suferit de pe urma acestei mentalități, fiind prin excelență un izolat și un independent dar nu era singurul în această situație și nu putem ignora ceea ce se petrecea în jur.

PAGINI ANTICE: TACIT

Apărut în *Flacăra* în cîteva numere, după cum urmează: anul V, nr. 41, 23 iulie 1916, p. 486—487; nr. 42, 30 iulie 1916, p. 500—501; nr. 43, 6 august 1916, p. 510—511; nr. 44, 13 august 1916, p. 522—523 și nr. 47, 2 octombrie 1916, p. 550, de unde reproducem textul.

În *Critice*, V, ed. I, Ed. Viața românească, 1921, p. 119—142, o versiune mai redusă și cu unele modificări de ordin stilistic figurează sub titlul *O privire asupra Romei imperiale*, constituind capitolul IV al cărții.

Publicarea recentă în editura Casei Școalelor a unei traduceri din operele lui Tacit (1916, vol. I, *Analele*, cărțile I—VI și vol. II, cărțile XI—XVI), cu un studiu introductiv, avînd un caracter general și informativ, asupra autorului și operei, i-a îngăduit lui E. Lovinescu să publice aceste „pagini antice", care în multe privințe sînt altceva decît o simplă „anexă" a respectivelor texte. Sînt niște considerații generale, adresate marelui public și pe care el le-a hărăzit unei reviste literare, cu un caracter eclectic larg. Este evident că aceste considerații marginale, nu la textul lui Tacit ci la epoca istorică, au semnificația unei îndepărtări de ea; E. Lovinescu, în ciuda formației sale clasiciste, nu a fost un romantic al întoarcerilor spre epoci revolute, ci un modern care, din toate punctele de vedere, privea înainte și prefera să descopere în trecut mai curînd motive de a-și susține atitudinea.

În acest sens, dar ținînd seama și de faptul că el va îngloba articolul într-unul din volumele de *Critice*, am considerat că paginile despre Roma imperială (mai mult decît „despre Tacit") își au locul în rîndul celor de critică propriu-zisă, nu în volumul de *Opere* din ediția de față care va cuprinde studiile despre scriitorii clasici, greci și latini.

PARADOXE IEȘANE

Apărut în *Rampa nouă ilustrată*, anul I, nr. 331, 10 august 1916, p. 1, de unde reproducem textul.

Acest articol reprezintă un răspuns la incriminările pe care le făcuse A. Steuermann-Rodion în aceeași publicație, cu cîteva numere mai înainte. Rodion se ocupase de situația, pe care o numea paradoxală, a activității editoriale din țara noastră, atît în București, cît și în cele două orașe de provincie (Iași și Craiova), unde existau stabilimente tipografice și edituri, pentru ca să ajungă la o problemă legată de scrisul lui E. Lovinescu, anume, de „solidaritatea morală — nu numai materială — dintre scriitor și editor. Reflecțiile ni le sugerează apariția în editura H. Steinberg din București a volumului IV de *Critice* a d-lui Eugen Lovinescu. [...] În acest volum, d. Lovinescu aduce o inovație, adunînd laolaltă cîteva studii critice și un număr de polemici, actualități, sub titlul de *Revizuiri morale*, după ce studiile și le-a intitulat: *Revizuiri literare*. Poate că a ales cuvîntul numai pentru a-l putea utiliza pentru amîndouă seriile de titluri. Dar aceasta nu ne privește. Noi nu discutăm aici nici părerile, nici inovațiile bilanțului polemist, ci numai paradoxul editorial. Că d. N. Iorga este «șarjat» în volum printr-un simplu articol de ziar este poate lucru firesc. Se va spune despre fecundul scriitor că, întocmai ca în dictonul francez: «il est puni par où il

a pêché». În cîte volume consacrate școalei nu s-a încumetat d. N. Iorga să arunce săgeți, maliţiozităţi ori chiar personalităţi atîtor scriitori! Că d. Brătescu-Voinești este pus în contrazicere cu sine însuși, iarăși foarte firesc. Marele prozator tipărea în *Viața românească* articole de un antimilitarism strigător, în timp ce activa diplomaticește și politicește în direcția unei imediate intrări în acțiune. Că d-nii Delavrancea și Octavian Goga sunt apoteozați ca reprezentanți ai conștiinței populare — în rîndul cărora criticul *nu* mai pune pe d. N. Iorga — este o temă de discutat în ziare, iar nu în rubrici literare, chiar cînd pornim de la volume."

Și după aceste obiecții și distincțiuni, Rodion ajunge la adevăratul „paradox", care ar fi „aiurea":

„În două lungi essay-uri d-l Lovinescu se străduiește a scoate cu desăvîrșire din viața literară pe Gala Galaction — același pe care editura, comună amîndurora, îl oferă cetitorilor ca pe un admirabil prozator ce este. Îl oferă în același timp...

Și atunci ne întrebăm: oare între editor[1] și scriitor nu se cuvine să existe o solidaritate mai temeinică? Oare în fața cetitorului cărui se adresează editura nu există vreo răspundere?

Știm că toate sunt relative și că editorul ar tipări cu entuziasm orice volum semnat de Gherea Dobrogeanu, deși prin volumul d-lui Lovinescu, același editor spune publicului românesc că «nu va mai găsi cetitori».

Cel puțin cazul criticului Sanielevici este diferit. Că și-a inaugurat colecțiunea «Căminului» cu proză de Sadoveanu, același pe care acum zece ani l-a «distrus», înseamnă o autorevizuire...

Dar editarea laolaltă și simultană a lui Galaction și a criticului care i-a jurat moartea ni se pare paradoxală.

Că vor fi existînd la noi cazuri similare întărește numai convingerea noastră că o revizuire a procedeului se impune ca o trebuință... morală" *(Paradoxe editoriale,* semnat Rodion, în *Rampa nouă ilustrată,* anul I, nr. 324, 3 august 1916, p. 1).

CONSTANTIN RADOVICI

Apărut în *Flacăra,* anul V, nr. 50, 23 octombrie 1916, p. 576—577, de unde reproducem textul.

[1] În revistă: cititor.

Necrologul închinat de E. Lovinescu lui Constantin Radovici reprezintă ultimul omagiu adus de critic unuia dintre cei mai mari actori români contemporani. Născut la Tecuci în 1877, el a fost căsătorit efemer cu Agatha Bârsescu și a făcut parte din diverse trupe care jucau mai mult în provincie, fiind pînă la urmă angajat la Teatrul Național din Craiova. De aici a plecat la Viena și apoi la Berlin unde a desfășurat o activitate de regizor și actor încununată de succes, preferînd totuși să se întoarcă în țară după cîțiva ani. După ce a făcut parte din Compania Davila, a fost angajat la Teatrul Național din București, ca actor și ca regizor. A jucat și în puținele filme care s-au turnat în acea epocă la noi în țară. Mobilizat în vara lui 1916, a încetat din viață în urma unei pleurezii contractate cu puțin înainte de a-i fi parvenit ordinul de demobilizare pe care Al. Mavrodi, directorul Teatrului Național îl obținuse de la Marele Stat-Major pentru actorii acestei instituții care fuseseră luați pe front.

Actor de compoziție, cu un joc interiorizat, fără avantajele unui fizic atrăgător, Constantin Radovici a cucerit stima publicului, dar și a criticilor care doreau impunerea stilului realist și sobru în jocul actorilor, precum a fost și cazul lui Lovinescu. Elogiile și aprecierile ne lasă să vedem orientările și preferințele unui critic care-și găsise în Radovici unul dintre rarii actori preferați.

INDICE DE NUME

A

Ackermann (domnișoara), 255
Actius, 334
Aderca, F., 451
Agripina, 335, 339
Aicard, Jean, *237—239*, 429, **434**
Alecsandri, Vasile, 9, 11, 35, 36, 38, *40—43*, *59—62*, 70, 71, 72, 74, 75, 105, 110, 266, 288, *378—379*, 382, 383, 386, 391, 393, 394
Alexandrescu, Grigore, 11
Ancus, 327
Anghel, Dimitrie, 159, 160, 161, 187, 188, 410, 413, 414, 415, 416, 420, 421
Anghelescu, Mircea, 388, 392
Antistius Vetus, 328, 339, 340
Antoine, André, 47, *229*, *231—233*, 429, 430
Arghezi, Tudor, 222, 234, 235, 236, 247, 280, 281, 282, 396, 425, 431, 432, 425, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 449, 450, 451, 458
Aricescu, C. D., 36
Aristotel, 44, 125
Armășescu, I., 274, 276, 446
Asinius Pollio, 328, 330
Athanasescu, Aurel, 425, 430, 434
Atcssa, 318, 319, 320
Augier, Emile, 238
August, 40, 41, 329, 332, 333, 336

B

Balzac, Honoré de, 151, 304
Barasch, 344
Barbey d'Aurevilly, Jules, 15
Barbu, Ion, 396
Barbu, Tina, 150, 151, 249, *252—254*, 291, 411, 441
Barrès, Maurice, 127, 192, 193
Bastien-Lepage, Jules, 125, 126, 127, 192, 193, 194
Baskirtseff, Maria, 123, 124, 125, 126, 127, 129, *192—194*, 407, 408, 423

Bataille, Henry, *123—127*, 129, 132, 135, 192, 194, *198—200*, *210—212*, 213, 214, 215, 220, 221, 243, 260, 407, 424, 427, 435
Baudelaire, Charles, 431
Bădărău, Alex., 344
Bălăceanu-Stolnicu, Elena, 446
Bărnuțiu, S., 29, 30, 31
Bârsan, Olimpia, 406
Bârsan, Zaharia, *117—119*, 159, 160, 161, 186, 187, 188, 382, 406, 410, 413, 415, 416, 420, 421, 422
Bârsescu, Agatha, 463
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 209
Becque, Henri, 116, 232
Benedetto de Luca, 268, 269
Beethoven, Ludwig van, 440
Belcot, Cazimir, 399
Bernard, Lucien, 399
Bernstein, Henry, *133—138*, 151, 153, 154, 162, *171—173*, 178, 183, 184, 198, 212, 220, 222, 226, 234, *243—245*, 258, 259, 260, 347, 409, 412, 417, 435
Berton, Pierre, 292
Bianu, Ion, 387
Binet-Valmer, Jean, 122
Björnson, Bjornstjerne, 58, 429
Blaga, Lucian, 395
Bogdan-Pitești, Al., 280, 315, 450
Boileanu-Despréaux, Nicolas, 367, 368
Bolintineanu, Dimitrie, 11
Bouchardy, Joseph, 169, 170
Bourget, Paul, 122
Bracco, Roberto, *145—149*, *410—411*
Bran, A., 423
Brătescu-Voinești, I. Al., *201—203*, 355, 425, 462
Brezeanu, Iancu, 226, 430
Brieux, Eugène, 58, 232, 429
Brociner, M., 369, 370
Brunetière, Ferdinand, 300, 301, 310, 370, 402
Brutus, 328, 329, 339
Bulandra, Tony, 83, 191, 398, 411, 419, 422, 435, 443
Bulfinsky, Romald, 379, 425, 430
Bulgăraș, Petru, *139—144*, 409, 410
Burbadge, Richard, 205
Busuioceanu, Alex. Al., 383, 384, 385, 386
Bürger, Gottfried August, 390

C

Caillavet, Gaston Arman de, 208, 216, 218, 428
Candrea, Ion, 397
Caracostea, Dimitrie, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 423
Caragiale, I. L., 9, 25, 34, 35, 38, 85, 86, 90, 105, 185, 207, 208, 209, 222, 223, 228, 234, 261, 262, 357, 358, 360, 370, 372, 376, 377, 383, 396, 398, 399, 410, 411, 426, 427, 445
Cassius Longinus, 327, 328, 329, 339
Catul, 40, 61, 235
Călinescu, G., 355, 356, 387, 402, 403, 430
Cecilius Cornutus, 337
Cernătescu, Petre, 33
Cervantes, 277, 278, 279, 296, 449
Cezar, 329, 340
Chatterton, Thomas, 175
Chendi, Ilarie, 364, 375, 416, 453
Chénier, André, 313
Cioculescu, Șerban, 387, 437
Cipariu, Timotei, 29, 30, 391
Ciprian, Gheorghe, 412, 422
Ciucurencu, Eugenia, 382, 411
Ciucurescu, Maria, 399, 428
Cîmpineanu, Ion, 57
Claudiu, 327, 328, 332
Cluceru, Sonia, 379
Cocea, N. D., 187, 222, 247
Columb, Cristofor, 279
Comte, Auguste, 16
Constantinescu, Pompiliu, 387
Conta, Vasile, 263
Corina (nepoata lui August), 41
Corneille, Pierre, 136, 174
Cossutianus Capito, 340
Coșbuc, George, 9, 364, 368, 370, 386, 400, 410
Courteline, Georges, 84, 86, 114, 116, 121, 184, 209, 216, 232, 398, 399, 405
Cousin, Victor, 311
Creangă, Ion, 38, 90, 263
Cremutius Cordus, 327, 328
Croisset, François de, *120—122*, 128, 129, 132, 216, 311, 406, 407
Culitza, Olga, 411
Curel, François de, 58, 232, 267, 429
Cuza, A. C., 368, 454

D

D'Annunzio, Gabriele, 175, 176, 178, 179, *180—182*, 183, 260, 418, 419
Dante Alighieri, 70, 125, 157
Darius, 318, 319, 320
Daudet, Alphonse, 238
Davidescu, N., 451
Davila, Al., *283—286*, 443
Decourcelle, Pierre, *150—152*, 216, 253, 291, 411
Delavrancea, Barbu Ștefănescu, 7, 63, 64, 66, 68, 195, 384, 389, 390, 462
De Max, Edouard-Alexandre, 180, 263
Demetriade, Aristide, 379, 406, 407, 416, 443
Demetriade, Constanța, 379, 434
Demetrius, 341
Dennery, Adolphe-Philippe, 169, 170
Densusianu, Ovid, 392, 397
Densușianu, Aron, 36
Desprès, Suzanne, 180
Diamandy, G., 265, 290, 291, 381, 452
Domițian, 235
Donnay, Maurice, 58
Dragnea, Radu, 366, 367, 368, 369, 370, 376, 377, 378
Dragomirescu, M., 222, 402, 428, 430, 432
Drusus, 334, 335

Dumas, Alexandre, 205
Dumas, Alexandre (fiul), 78, 136, 237, 238, 240, 241, 242, *249—251*, 253, 291, 441

E

Eftimiu, Victor, 44, 276, 284
Eliade, Pompiliu, 310
Eminescu, Mihai, 9, *11—15*, 34, 35, 36, 38, 90, 96, 99, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 118, 204, 263, 264, *296—299*, *358—361*, 372, 376, 383, 386, 450, 453, 454
Epicharis, 332
Eprius Marcellus, 340
Eschil, 196, *317—320*, 459
Euripide, 196, 317

F

Faenius, Rufus, 330, 331
Faguet, Emile, 271, *300—302*, *303—305*, *306—308*, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 372, *455—457*
Faguet (tatăl), 304
Fagure, Emil, 423
Falanius, 336
Faust Mohr, M., 380
Feraudy, Maurice de, 198, 255
Filotti, Maria, 291, 292, 407, 425, 441
Flaubert, Gustave, 98, 99, 136, 137, 154, 155, 174, 175
Flers, Robert de, 208, 216, 218, 428
France, Anatole, 127, 193, 313, 402
Fundoianu, B., 451

G

Galaction, Gala, 186, 187, 384, 386, 435, 458, 462
Gavius Silvanus, 331
Gârleanu, Emil, 160
Gârleanu, Marilena Em., 416
George, Alexandru, 354
Gherea, C. Dobrogeanu, 19, 38, *90—113*, 357, 358, 364, 368, 371, 373, 375, 396, *400—405*, 462
Giltius Gallus, 330
Giulescu, Constantin, 414, 416
Giurgea, Maria, 381, 411
Goethe, Johann Wolfgang von, 35, 70, 390
Goga, Octavian, 364, 372, 462
Goldoni, Carlo, *267—270*, *274—276*, 446, 448
Goncourt (fraţii), 429
Gorki, Maxim, 29, *44—49*, 142, 224, 347, *379—380*
Gourmont, Remy de, 431
Grăsoiu, Dorina, 436, 449
Grigorescu, Nicolae, 33
Grimm, Iacob, 67
Guitry, Lucien, 133, 171, 347
Guizot, François, 311
Gusti, Paul, 379, 434

H

Halévy, Ludovic, 115
Haret, Spiru, 9, 22, 397
Hasdeu, B. P., 36, 283
Hauptmann, Gerhard, 58, 233, 429
Heliade Rădulescu, Ion, 57, 70
Helvidius, 341
Hennequin, Maurice, 381
Hermant, Abel, 122, 132
Herz, A. de, *145—149*, *201—203*, 283, *410—411*, 425
Hindenburg, Paul von, 77
Homer, 46, 278, 317, 432
Horaţiu, 46, 60, 61, 125, 382
Hugo, Victor, 283, 417

I

Iancovescu, Ion, 399, 428, 430
Ibrăileanu, G., 344, 369, 375, 402, 405
Ibsen, H., 58, *189—191*, 195, 222, 233, 234, 260, 422, 423, 429, 432
Ionescu-Caion, C. A., 410, 445
Ionescu, Take, 280
Iorga, Nicolae, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 31, 33, 34, 37, 39, 296, 358, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 375, 376, 377, 378, 383, 393, 400, 402, 433, 450, 461, 462
Iorgulescu, Mircea, 403
Iosif, St. O., 114, 364
Iulia, 41
Ivaşcu, George, 403

J

Juvenal, 235

K

Kant, Immanuel, 93, 193
Karagheorghevici, B., 194
Kogălniceanu, Mihail, 27, 366

L

Labiche, Eugène, 115, 116
La Fontaine, 249, 307
Lagerlöf, Selma, 415
Lang, Andrew, 67
Lanson, Gustave, 311
La Rochefoucauld, François de, 32
Latinius, 333
Laurian, August Treboniu, 30, 36
Lecca, Haralamb, *76—79*, 397
Lemaître, Jules, 300, 301, 306, 308, 314, 402
Leopardi, Giuseppe, 15
Lessing, Gotthold Ephraim, 37, 367
Liguori, 143
Livescu, Ion, 442
Luca, Ana, 379
Lucanus, 330, 332
Lucreţiu, 52
Ludovic al XVI-lea, 30

M

Macedonski, Al., 36, 447
Macri-Eftimiu, Agepsina, 379, 425
Macron, 327
Maeterlinck, Maurice, 267, 268
Mahomed, 46
Maior, Petru, 30
Maiorescu, Titu, 21, 24, 25, *26—39*, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 104, 105, 313, 353, 357, 358, 359, 366, 368, *370—378*, 383, 394, 396, 400, 401, 402, 403, 404
Mamercus Scaurus, 327
Manolescu, Ion, 83, 191, 199, 258, 260, 409, 412, 422, 424, 443
Manu, Ion, 379
Marcellus, 341
Marivaux, Pierre de, 212
Marot, Clément, 307
Massim, I. C., 36
Maspéro, Gaston, 315
Maurel, A., *150—152*, 411
Maurey, Max, 271
Mavrodi, Al., 291, 292, 381, 452, 463
Mayo, Margaret, 381
Mayol, Felix, 231, 232, 233
Meilhac, Henry, 115
Menon, 317
Mérimée, Prosper, 25
Messala Corvinus, 328
Messalina, 328
Michelet, Jules, 311
Mihalescu, Al., 379, 399, 411
Mihăilescu, Eleonora, 443
Mihăilescu, Florin, 354, 374, 395, 404
Mimnermos, 13
Mirbeau, Octave, 198, 224, 245
Moldoveanu, Corneliu, 415
Molière, 54, 199, 205, 208, 268, 274, 275, 276, 279
Montaigne, Michel Eyquem de, 313
Montesquieu, 307
Morţun, Ion, 379
Morţun, Vasile, 442
Moskovski, Moritz, 212
Mounet-Sully, 273, 447

N

Najac, Emile de, *156—158*, 412
Napoleon I, 46, 65
Napoleon al III-lea, 250
Nădejde, Iosif, 423
Neron, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 335, 339, 340
Nicoleanu, N., 13
Nietzsche, Friedrich, 315
Nita-Jo, 263
Noailles, Anna de, 14
Nottara, C., 43, 379, 416, 443
Nottara, Constantin C., 416
Novelli, Ermete, 206, 237

O

Octavia, 335
Odobescu, Alexandru, 9, 283
Ohnet, Georges, 251
Opsius, 333
Oreste, 52
Ornea, Z., 365, 403
Osvadă, Vasile C., 416
Otescu, Ion Nonna, 416
Ovidiu, 40, 41, 56, 60, 61, 379, 415

P

Paetus Thrasea, 339, 340, 341, 342
Pamfile, Tudor, 396
Panu, Gh., 313, 374
Perpessicius, 387
Petilius Rufus, 333
Petrescu, Iancu, 379
Piautius Lateranus, 331
Pilat, 279
Piso, Cneius, 330, 332
Platon, 125, 315
Plaut, 275, 332
Politta, 329
Pop, Vasile, 24, 25
Poppaea, 336
Popescu, Elvira, 379, 406, 425, 430
Popovici, Aurel, 454
Popovici, Lily, 434
Porcius Cato, 333
Porto-Riche, Georges de, 58, *80—83*, 84, 259, 260, 398
Postumus, 61
Propertiu, 40, 61
Pruteanu, Aglaia, 256
Pumnul, Aron, 29, 30
Puvis de Chavannes, 440

Q

Quinet, Edgar, 311
Quintianus, 330

R

Rabelais, François, 307
Racine, Jean, 82, 174, 212
Radovici, Constantin, 4
346—348, 379, 399, 41
417, 431, 442, 462, 463
Rafael Sanzio, 96
Rădulescu-Motru, C., 281, 43
438, 439, 440
Rebreanu, Fanny, 430
Régnier, Marthe, 87, 89
Rembrandt, 45
Renard, Jules, 116
Rivoire, André, 399
Romanescu, Aristizza, 28
451
Ronetti-Roman, 363
Rosetti, C. A., *296—299*, 37
453
Rostand, Edmond, 222
Rousseau, Jean-Jacques, 10
279, 307
Rubellius Plautus, 328, 33
335
Rubinstein, Ida, 180
Russo, Alecu, 35, 36

S

Sabinus, 333, 334
Sadoveanu, Mihail, 22, 372
Sainte-Beuve, Charles Augus
tin de, 367
Samain, Albert, 267, 268
Sanielevici, H., 405, 462
Sardou, Victorien, *156—15*
259, 260, 412
Schiller, Friedrich, 417

Schopenhauer, A., 13, 14, 93
Schubert, Franz, 390
Scribe, Eugène, 157
Scurtu, I., 454
Sejan, 333, 334, 338
Seneca, 330, 331
Senecio, 330
Serenus, 337
Sextia, 327
Shakespeare, William, 81, 177, 195, 204, 205, 206, 417, 418, 432
Silvain, Eugène, 237
Simion, Eugen, 372, 375, 393, 402, 437, 450
Simionescu-Rîmniceanu, Marin, 227
Slavici, Ion, 364, 368, 370
Socrate, 19
Sofocle, *162—168*, 170, 178, 179, 196, 304, 317, 416, 417, 418
Sorbul, Mihail, *222—230*, 234, 235, 236, 242, 410, 420, 429, 430, 431, 432, 433, 434
Soreanu, N., 411, 428, 442, 443
Sorel, Cecile, 215
Spencer, Herbert, 65
Sperantia, Th. D., 397
Statius, 331
Stăncescu, C., 412
Steinberg, H., 344
Stendhal, 14
Stephănescu, George, 416
Stere, Constantin, 344
Steuermann-Rodion, A., 343, 344, 345, 461, 462
Storin, Gh., 379, 407, 411, 442
Streinu, Vladimir, 387
Strepsiade, 19
Strindberg, August, 233, 429
Sturdza, D. A., 445
Sturdza-Bulandra, Lucia, 409, 419, 422, 435, 443
Sturdza, Petre, 237, 379, 434, 443
Subrius Flavius, 331
Sulla, 332, 335

Ş

Şaban-Făgeţel, C., 360, 365, 366, 376
Ştefan cel Mare, 74, 195

T

Tacit, 326, 334, 337, 339, 460, 461
Taine, Hypolitte, 95, 96, 101, 102, 104, 113, 167, 219, 307, 367, 369, 402
Tarde, Gabriel, 374
Tarride, Abel, 87, 89
Tănăsescu, Ion, 74
Theodorescu, Dem., 456, 457, 458
Theodorian, Caton, 347
Theognis, 13
Tiberiu, 222, 327, 333, 334, 335, 336, 337, 338
Tibul, 125
Tiepolo, 268
Tigellinus, 340
Tit-Liviu, 328
Titius Sabinus, 333
Tocilescu, Grigore, 73, 394, 397
Tolstoi, Lev, 47, 233
Tomescu, D., 360, 365
Toneanu, C., 381, 412
Tontain, Blanche, 87, 89
Tullus, 327
Turgheniev, Ivan, 429

Ţ

Ţapu, Chr. N., 73

U

Uhrinovschy, 222
Urban, Precup, 73, 74
Urechiă, V. A., 374

V

Valentineanu, V., 411, 425, 442
Valerius Asiaticus, 328
Ventura, Maria, 258, 259, 263, 398, 412
Verdi, Giuseppe, 264
Verlaine, Paul, 201
Vestinus, 331
Vetus, 329
Vibius Serenus, 337
Vico, Giambattista, 24
Villemain, François, 311
Vinea, Ion, 247, 396, 451
Vitellius, 328
Vlahuţă, Alexandru, 9, 358, 364, 368, 369, 370, 371
Voiculescu, Marioara, 127, *198—200*, 213, 214, 215, 258, 259, 260, 262, 263, 412, 419, 424, 425, 426, 427, 443
Voltaire, 157, 168, 205, 307

W

Wagner, Richard, 390
Wilde, Oscar, 161, 181, 415
Wolff, Pierre, *255—257*, 443

X

Xerxes, 318, 319, 320

Z

Zamfirescu, Duiliu, 24, 160, 203, 358, 363, 370, 371, 383, 391, 392, 415
Zimniceanu, Ecaterina, 381
Zola, Emile, 136, 315, 429

CUPRINSUL

PAGINI DE CRITICĂ. STUDII ŞI CRONICI

În loc de prefață 7
„Filozofia“ lui Eminescu 11
Doctrina „Sămănătorului“ 16
T. Maiorescu 26
Teatrul Național: „Ovidiu“, dramă în cinci „acturi“ și in versuri de V. Alecsandri 40
Teatrul Național: „Azilul de noapte“, dramă în patru acte de Maxim Gorki 44
Convorbiri teatrale 50
„Cocuța“ și... alte cocuțe ale Teatrului Național 56
Teatrul Național: „Fîntîna Blanduziei“, piesă în trei acte în versuri de V. Alecsandri 59
Poezia populară 63
Teatrul Național: În marginea „Cîinilor“ d-lui Haralamb Lecca 76
Teatrul Voiculescu-Bulandra: „Îndrăgostita“, comedie în trei acte de Georges de Porto-Riche 80
„Boubouroche“ 84
Teatrul Național: În jurul unei piese caracteristice: „Amicul Teddy“ 87
C. Dobrogeanu-Gherea 90
Comicul dureros 114
Teatrul Național: „Trandafirii roșii“, poem simbolic în 3 acte de Zaharia Bârsan 117

Teatrul Național : „Uliul", comedie în trei acte de Francis de Croisset 120
Teatrul Regina Maria : „Fluturele de noapte", dramă în patru acte de Henry Bataille 123
Exoticii... 128
Teatrul Regina Maria : „Căminul" („Le Berçail"), piesă în trei acte de Henry Bernstein 133
Bulgăraș 139
Intermezzo : Cazul A. de Herz-Roberto Bracco 145
Teatrul Național : „La rue du Sentier", comedie în patru acte de Pierre Decourcelle și A. Maurel 150
Ema... 153
Teatrul Regina Maria : „Să divorțăm", comedie în trei acte de Victorien Sardou și Emile de Najac 156
Legenda trandafirilor roșii 159
Teatrul Național : „Oedip rege", tragedie în 5 acte de Sofocle 162
Melodrama regelui Oedip... 166
Teatrul Național : „Samson", piesă în patru acte de Henry Bernstein 171
Idolul 174
Tecnica 177
Teatrul Regina Maria : „Gioconda", dramă în patru acte de Gabriele D'Annunzio 180
Mai mare ca natura... 183
Legenda trandafirilor roșii (Încheiere) 186
Teatrul Regina Maria : „Strigoii", dramă în trei acte de Henric Ibsen 189
Maria Başkirtseff 192
Fatalitatea... 195
Teatrul Regina Maria : „Poliche", comedie în patru acte de Henry Bataille și de Marioara Voiculescu . . . 198
Teatrul Național : „Sorana", piesă în trei acte de I. Al. Brătescu-Voinești și A. de Herz 201
Textul 204
„Scrisoarea pierdută" 207
Teatrul Regina Maria : „Marșul nupțial", dramă în patru acte de Henry Bataille 210
Poliche 213

Teatrul Național : Cazul Brotonneau și altele... . . . 216
Fecioara nebună... 219
Teatrul Național : „Patima roșie", comedie tragică în trei acte de M. Sorbul 222
Antoine 231
Patima noastră 234
Teatrul Național : „Papa Lebonard", piesă în patru acte de Jean Aicard 237
Fantoma 240
Teatrul Bulandra-Voiculescu : „Vijelia", piesă în trei acte de Henry Bernstein 243
Cum devii pamfletar... 246
Teatrul Național : „Străina", piesă în cinci acte de Alexandru-Dumas-fiul 249
Cazul Tina Barbu 252
Teatrul Național : „Păpușile", comedie în patru acte de Pierre Wolff 255
Teatrul Regina Maria : Închiderea stagiunei 258
Pământul făgăduinței... 261
Vin grădinile de vară !... 264
Teatrul Leon Popescu : „Cînd femeia vrea", comedie în trei acte de Carlo Goldoni 267
Biletul de recomandație 271
Teatrul Artistic : „Ursuz dar bun", comedie în trei acte de Carlo Goldoni 274
În marginea lui „Don Quijote"... 277
Ironii... 280
Teatrul Național : „Vlaicu-Vodă", dramă în cinci acte de Al. Davila (Notițe) 283
Fațete 287
Teatrul Național : Închiderea stagiunei 290
Critica 293
C. A. Rosetti și M. Eminescu 296
Faguet 300
Faguet 303

Emile Faguet 306
Faguetiana... 309
Pagini antice : „Perşii" lui Eschil 317
Mutualitate 321
Pagini antice : Tacit 326
Paradoxe ieşane 343
Constantin Radovici 346

Note 349
Indice de nume 465

LITERATURA
Bucureşti

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 4.XII.1988. Apărut : 1988.
Coli ed. : 23,50. Coli tipar : 30.

Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București
Republica Socialistă România